

HÁRS ENDRE – SZILASI LÁSZLÓ

# LASSÚ OLVASÁS



7.  
dekON-KÖNYVEK  
ICTUS

deKON-KÖNYVEK  
IRODALOMELMÉLETI ÉS INTERPRETÁCIÓS  
SOROZAT

7.

A sorozatot gondozza  
a deKON-csoport (Szeged)

HÁRS ENDRE, HÓDOSY ANNAMÁRIA,  
KISS ATTILA ATILLA, KOVÁCS SÁNDOR s.k.,  
ODORICS FERENC, SZILASI LÁSZLÓ

A sorozatot szerkeszti  
ODORICS FERENC

HÁRS ENDRE – SZILASI LÁSZLÓ

# LASSÚ OLVASÁS

**történetek és trópusok**

ICTUS ÉS JATE  
Irodalomelmélet Csoport  
Szeged, 1996

Kiadja az Ictus Kiadó és a József Attila Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar Irodalomelmélet Csoportja

Szegeden

A sorozatot gondozza a deKON-csoport

Felelős kiadó Ódorics Ferenc és Potó István

A nyomdai előkészítést a graVit Bt. végezte Gödöllőn

A borítón látható vízzel forrása:

Viliam Decker: *Dejiny ručnej výroby papiera na Slovensku.*

Matica slovenská 1982.

Megjelent 14 év (A/5) terjedelemben

Készült a Typovent Nyomdában, Gödöllőn

Felelős vezető Gerlach Gézáné

ISBN 963 85 562 5 0

ISSN 1218-621X

*Feleségemnek és leányomnak*

## Miért, ki olvas?

### Az olvasás episztemológiai metaforái

„Pacal. (...) Mi van, ha visszaemészt? Ha elkezd a két gyomor harcolni, és a tehén győz?”

(Garaczi László)

A címben szereplő kérdés, mely a *Ki olvas?* kérdésre adott rövid (megkerülő) válaszom,<sup>1</sup> nem a Gutenberg-Galaxis végére utal. Azaz nem időben helyezi el a benne rejlő nem olvasásszociológiai, se nem recepcióesztétikai, és (következésképp) még csak nem is negatív konklúziót.

Elsőként arra a közismert jelenetre utalnék, amelyben Heinrich von Ofterdingen, Novalis regényének hőse, a remete Hohenzollern gróf barlangjában egy furcsa könyvre bukkan:

„Lapozgatott, végtelen kíváncsisággal. Mígnem kezébe vett egy könyvet, amelynek idegen volt a nyelve, némileg a latinhoz és a taljánhoz látszott hasonlítani. Szív-ből kívánta, bár csak megértené, mert a könyv igencsak tetszett neki, bár egy kukkot sem értett belőle. Címe nem volt, ám lapozgatás közben képeket lelt benne. Csodásan ismerősnek érezte őket, s amint figyelme-  
sebben végignézett rajtuk, megpillantotta saját magát jól kivehetően a többi alakmás között. (...) Alig hitt a szemének, amikor csakhamar fölfedezte a képek egyi-  
kén a barlangot s maga mellett a remetét és az öreg-  
embert.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup>A tanulmány első változata a Hétvilág folyóirat *Papírborítás* címmel 1994 nyarán Móron megrendezett konferenciáján hangzott el.

<sup>2</sup>Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. Ford.: Márton László. Budapest, 1985. 75.

A könyv metaforája, amelynek sokrétűségét csak egy „metaforológiai” munka lehet képes hozzátételezőlegesen egybefogni,<sup>3</sup> e jelenetben sajátos regénytörténeti toposzként tűnik fel, amelyet a benne rejlő narratív csapda és annak tanulságai tesznek igazán érdekessé. Az itt szereplő könyvről annyit tudunk, hogy képei Heinrich von Ofterdingen életének múlt- és jövőbeli eseményeit mutatják be, s hogy közöttük ott szerepel az olvasás jelenét képviselő barlangjelenet is. Ezen túl a regényszöveg a könyv két hiányosságát is említi: egyrészt hogy az egy Heinrich számára ismeretlen nyelven íródott, másrészt hogy „*az utolsó képek homályosak és érthetetlenek*”, a könyv legvége pedig egyenesen hiányzik. Nem foglalkozik azonban a narrátor azzal a kérdéssel, hogy miért nem örökíti meg például a könyvben szereplő barlangjelenet magát a könyv olvasásának pillanatát. Pedig ha feltesszük, hogy a könyv Heinrich életének fontos eseményeit rögzíti, úgy elképzelhető lenne az életesemények olyan *olvasata* is, mely az önmegismerésnek épp azt a pillanatát tekintené meghatározónak, amely az élet mindenkori időbeliségétől függetlenül ad betekintést annak finális értelmébe. Azáltal, hogy mégsem ez történik, a regény megmenekül a narráció végzetes balesetétől, a regényesemények elakadásától. Ha ugyanis Heinrich viszontlátná magát a könyvben, amint ugyanezt a könyvet olvassa, sajátos logikai rövidzárlat keletkezne: az olvasás olvasásának ez a szinkron pillanata végtelenül továbbtükroződne. Heinrich az olvasás e pontjáról mindaddig nem mozdulna, amíg végére nem ért, s mivel ennek az olvasásmozzanatnak aligha lehetne a végére érni – hiszen újabb és újabb könyvek nyílnának végtelenül –, feltehető, hogy Heinrich a regényesemények horizontján egy *szempillantás* alatt mozdulatlanná dermedne, s a regény az olvasó számára váratlan és megmagyarázhatatlan véget érne.

<sup>3</sup> Ilyen Hans Blumenberg *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt am Main, 1986.) című könyve. Bevezetőjében Blumenberg fontos megkülönböztetést tesz a könyv/olvashatóság illetve nyelv/érthetőség metaforikája között: nem mindegy, hogy a megismerést (vagy akadályoztatását) az olvasás vagy a nyelvértés képeibe öltöztetjük-e. (20.)

E regénytörténeti toposz sajátos változatára bukkanhatunk Botho Strauß *Kongreß. Die Kette der Demütigungen* című regényében is.<sup>4</sup> Friedrich Aminghaus, a tudóst és főfoglalkozását olvasót Hermetia, a titokzatos könyvtündér, saját megtestesülésének erotikus ígéretével felzavarja olvasmányáiból, és arra készíti, hogy kilépve könyvei világából vegyen részt egy konferencián. Aminghaus a konferencia színhelyén valóban megismerkedik Hermetiával, aki a narráció sugallata szerint a könyvtündérrel azonos. Csakhogy Hermetia egy idős professzor felesége, s így adódik, hogy a család egy barátjának felügyelete alatt – arra várva, hogy a professzor meghozza döntését a válásról – egy egész éjszakát azzal töltenek, hogy sajátosan pornográf történeteket mesélnek egymásnak, melyekkel vágyukat igyekeznek életben tartani és fokozni, mitöbb – paradox módon – kielégíteni. Nos, a beteljesületlenségében izgató éjszaka végén, közvetlenül a professzor döntéshozatala előtt (és alatt) kerül Aminghaus kezébe az a könyv, amelynek címe megegyezik Strauß regényének címével, s amelyben Aminghaus döbbenet látja viszont, amit róla az olvasó eddig olvashatott. Ám arra pontra érve a szövegben, ahonnan a még az olvasó számára is ismeretlen regényesemények folytatódniának, Aminghaus megszakítja az olvasásban, s így nem a könyvből, hanem ismételten a regényeseményekből, mint szereplő, s nem mint olvasó tudja meg, hogy milyen döntést hozott a professzor, hogy megkaphatja-e immár valóságosan is Hermetiát.

Strauß a toposznak ebben a változatában a Novalis-regénybeli – amúgy nem kevésbé ironikus – csúsztatással ellentétben sajátos tudatossággal kerüli ki az említett ellentmondást; jobban mondva *másnak* állít vele (narratív) csapdát.<sup>5</sup> Aming-

<sup>4</sup> Botho Strauß: *Kongreß. Die Kette der Demütigungen*. München, 1989.

<sup>5</sup> E narratív csapda nézetem szerint Novalis szövegében sem marad reflektálatlan. Heinrich a képekről ismer magára, ám nem érti az azokat kísérő szöveget. Továbbá a képek tapasztalatát minden további nélkül magára vonatkoztatja, habár a figurákat hasonlatosságuk ellenére is más kor szülötteinek tartja. A regény szövege gondoskodik arról, hogy ehhez hasonlatos kértelműségek és pontatlanságok egész sorával kérdőjelezze meg hőse 'naiv olvasatait', illetve narrátora romantikus koncepciózusságát. – A végte-



haus-zal letetetik a könyvet a végzetes pillanatot megelőzően; másrészt viszont a könyvcímek egyezése bevonja a regényszöveget önmaga kontextusába. Az a könyv, amelybe Aminghaus véletlenül beleolvas, nem más, mint az, amit az olvasó tart a kezében. Az olvasó az, aki megdermedhet egy tetszőleges pillanatra, anélkül hogy befolyásolná a regényszöveg menetét, s elgondolkozhat azon, kicsoda is ő valójában, s mi köze lehet ahhoz az Aminghaus-hoz, akit ezidáig tapasztalati világa megnyugtató távolságából szemlélt, s akivel, ha rövid ideig is, mégis ugyanazt a könyvet látszott olvasni. Vagyis Strauß regénye úgy explikálja a Novalis regényében elrejtett csúsztatást, hogy bár szintén elkerüli a könyvbe vetett *medúzai* pillantást, ám a *Ki olvassa az olvasót?* kérdéssel mégis megőrzi a végtelen reflexió mozzanatát: ha az olvasót is olvassa még valaki, akkor azt is olvasni fogja valaki, aki az olvasót olvassa, és így tovább.

Az ismertetett regénytöposz metaforikája tulajdonképpen nem is a könyvre, hanem inkább magára az olvasásra helyezi a hangsúlyt. E példák az olvasás értelmét leíró lehetőségek legkézenfekvőbbikével játszanak: azzal, amely az olvasást megismerő, ismeretszerző tevékenységnek tekinti, ezen belül is azzal a speciális esettel, amelyben a megismerés az olvasó Én-re irányul. Míg az olvasás tágabb értelemben vett megismerő funkciója metaforikus használatban a világot (a világ vagy az egyén történetét) teszi olvashatóvá, az önmegismerés metaforikája a könyvet mint a lélek *tükrét* állítja az olvasó elé. Heinrich és Aminghaus önmagukról olvasnak. Ám nem véletlenül juttatja eszünkbe a mozdulatlan dermedés motívuma Medúza történetét. Szövegpéldáim ugyanis épp a megismerés (a világ mint könyv), illetve az önmegismerés (a könyv a lélek tükre) metaforikájának megfelelő olvasásmodell veszélyeire, radikálisabb olvasatban annak lehetetlenségére hívják fel a figyelmet.

Az az irodalom(lét)elméleti elgondolás, amely az irodalmi szövegek olvasásának végső értelmét egyfajta megismerési, szü-

---

len tükröződés, amelyről a bemutatandó 'olvasásmodellben' szó lesz, a korai német romantika számára éppen nem veszélyt, hanem olyan „csapdát” jelent, amely ontológiai jellegű, s mint ilyen, elkerülhetetlen. (Lásd alább.)

kebb értelemben önmegismerési folyamatban véli megtalálni, a visszatükrözés, a *reflexió* klasszikus, reprezentáción alapuló modelljére támaszkodik. Manfred Frank egyik tanulmányában arra a sajátos összefonódásra hívja fel a figyelmet, ami a reflexió és a metafora működése között fennáll. Habár a metaforát annak hagyományos, Arisztotelészre visszavezetett (ún. szubsztitúciós) elmélete a reprezentációként értelmezett reflexió struktúrájával írja le,<sup>6</sup> a reflexió („visszahajlás, visszatükrözés”) maga sem más mint metafora.<sup>7</sup> Így magára az olvasás metaforikáját megvilágító reflexiós modellre a legegyszerűbben megint csak a – szubsztitúciós elmélet által leírt – metafora működésével vethetünk fényt.

A metaforikus kifejezés szó szerinti jelentése valamely önmagán túli, másik jelentést hordoz. Erre a képviseletre, helyettesítésre, reprezentációra a tulajdonképpeni jelentéshez fűződő rokonsága, vele való hasonlósága hatalmazza fel. A tulajdonképpeni jelentést ezzel szemben a szubsztitúciós elmélet ellentmondásos argumentációjában egy pusztán másodlagos, pragmatikus (például poétikai, vagy a nyelv fogyatékoságából adódó) szempont készíti arra, hogy ne önmagaként, hanem a szó szerinti jelentés képviseletében jelenjen meg. Hisz az „élet alkonya” helyett állhatna egyszerűen „öregség” is, azaz nem egyetlen és szükségszerű megoldás az utóbbi kifejezésére, ha az előbbivel helyettesítjük.<sup>8</sup> Ezen az alapsémán az sem változtat lényegileg, ha mind a szó szerinti, mind a tulajdonképpeni jelentést megszabadítjuk szóhoz/mondathoz kötöttségétől, s a mindenkori beszédshituáció meghatározta *kijelentéshez* rendeljük. A kontextusfüggő beszédshituáció pillanatnyisága csak a szó szerinti illetve a tulajdonképpeni jelentés közötti döntés érvényességét határolja be, ám ha nem is a szó szerinti és tulajdon-

<sup>6</sup> Vö. Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen, <sup>3</sup>1993. 8.

<sup>7</sup> Manfred Frank: *Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher*. In: Uő: *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie*. Frankfurt am Main, 1990. 213-238., 227.

<sup>8</sup> Vö. Arisztotelész: *Poétika*. Budapest, 1963. 56.

képpen, de a régi és új jelentés distinkciójában megőrzi a helyettesítés, a reprezentáció mozzanatát.<sup>9</sup> Folytatva ezt a logikát a katarézis is csak annyiban különbözik a metaforától, hogy nem közvetlenül az általa reprezentált tulajdonképpeni jelentést, hanem annak hiányzó kifejezés-oldalát helyettesíti.

Ez a metaforikus folyamat megy végbe a reflexió két pólusa között az öntudat reflexiós paradigmájában, amely viszont az olvasás metaforájának episztemológiai bázisául szolgál. A metafora jelentéseit összekötő hasonlóság, illetve analógia kritériuma a reflexióban azáltal érvényesül, hogy a szubjektum szemlélt objektum ez esetben maga a szubjektum lesz. Ahogy a tudat mindig valamiről való tudás, úgy az öntudat a szubjektum önmagáról való tudása. Az önazonosság tudatának megszerzéséhez a szubjektum arra kényszerül, hogy önmagát szemlélet tárgyává tegye, azaz valami másként, a *másikként* szemlélje. A tükör (illetve kontextusunkban a könyv) ennek a szubjektumon kívül, a másságban szemlélhető önazonosságnak, a szubjektum 'másikának' a metaforája.<sup>10</sup> Az olvasmányra mint olyanra alkalmazva e reflexiós modell a szöveg nem-mimetikus funkcióleírását kínálja. (Nem-mimetikus, mert az olvasó nem valamely képet, hanem egy tükröt szemlél – abban viszont saját tükörképét, s ennyiben, ha más értelemben véve is, de megint csak mimetikus.) A legegyszerűbb értelmezésben az olvasmány szövege olyan információkkal szolgál, amelyekben az olvasó maga-

<sup>9</sup> Vö. Gerhard Kurz i.m. 13. és Manfred Frank i.m. 217.

<sup>10</sup> Ralf Konersmann egész könyvet szentel a tükör-metaforának *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts* címmel. (Frankfurt am Main, 1991.) A metafora kijelölésében azonban egészen másképp jár el. Számára a tükör a szubjektum metaforája, míg értelmezésében az (ön)megismerés eszközeül szolgáló könyvé. Konersmann nem veszi figyelembe azt a tény, hogy többféle tükör-metafora lehetséges. A tükör akkor tekinthető a szubjektum metaforájának – s Konersmann ezzel is foglalkozik –, ha a szubjektumot lsten (vagy a világ kicsinyített) képmásának (*Ebenbildjének*) tekintjük, illetve ha tudását/ismereteit ama (egyedüli) instanciának tartjuk, amelyben a világ mint olyan tükröződik. Az itt tárgyalt reflexiós metaforikában azonban a szubjektum nem tükör, hanem tükörkép, s nem a világ, hanem önmaga tükörképe.

ról szerez ismereteket, úgymond magára ismer: a saját életét olvassa.<sup>11</sup> Egy bonyolultabb elképzelés szerint az olvasottak az olvasó figyelmét önmagára terelik. Ez történhet közvetetten, ha az olvasottak (a szöveg fikcionális világa) az olvasót önmagával (tapasztalati világával) való összehasonlításra, spekulációra készítetik.<sup>12</sup> És történhet közvetlenül, ha a szöveg az eddigi lehetőségek elhárításával (információelvonással vagy éppen -hiánnyal) mintegy összezárja az olvasót saját, célját vesztő figyelmével, amely így az egyetlen lehetséges objektumon, önmagán állapodik meg. Amint Zulima mondja a *Heinrich von Ofterdingen*-ben: „Ez írás ösmeretlen szelleme különös elmélkedésre készítet, s ha megvilágosulatlanul megyünk is tova, mégis ezernyi megjegyeznivalóra bukkanunk magunkban, amelyek a léleknek új csillogást, a kedvélynek hosszú, jutalmas foglalatosságot adnak.”<sup>13</sup>

A leírt reflexiós modell azonban nem ellentmondásmentes. A probléma a teljesség igénye nélkül (és a ráépülő filozófiai hagyomány bemutatásának mellőzésével) így foglalható össze: ha a szubjektum ahhoz, hogy szert tegyen az önazonosság tudatára, arra kényszerül, hogy a magára vonatkozó tudás megszerzéséhez önmagán kívülre helyezkedjen, s magát mint valamely másságot szemlélje, mi garantálja, hogy az, amit így önmagaként megpillant (tükör-metaphora), valóban önmagával lesz azonos? Ahhoz, hogy a reflexió eredménye valóban az önazonosság tudata legyen, rendelkeznie kellene a szubjektumnak valamilyen előzetes ismerettel önmagáról, aminek segítségével meggyőződhetne arról, hogy a reflexióban szemlélt Én valóban önmaga. Derrida-parafrázissal: Ki garantálja különben, hogy a tükör háta csakugyan foncsorozva van, s nem egy idegen néz vissza

<sup>11</sup> Hisz az élet – amint Martin Grzimek regényhőse mondja – maga is „jövőben játszódo regény, mert még nem vált múlttá az, amiről szól.” In: *Die Beschattung*. Frankfurt am Main, 1992. 92. (Fordítás tölem. H.E.)

<sup>12</sup> Vö. Bernáth Árpád: *Műértelmezés, irodalomtörténet, irodalomtudomány*. Studia Poetica 9. Szerk.: Bernáth Árpád. Szeged, 1990. 103-108., 108.

<sup>13</sup> Novalis i.m. 49.

belőle?<sup>14</sup> Ha azonban az önazonosság bizonyosságát csak a reflexiót már eleve megelőző önazonosság illetve öntudat biztosíthatja, ugyan milyen eredményre vezethet a reflexió ennek hiányában? (Az öntudatra így kétszeresen is vonatkozik Menón ellenvetése: „*És miképpen fogod kifürkészni, Szókratész, azt, amiről egyáltalán nem tudod, hogy mi? Ki tudsz-e tűzni valamit azok közül a dolgok közül, amiket nem ismersz, magad elé, hogy kutasd? Vagy ha nagyszerűen rátalálnál is, honnan fogod tudni, hogy ez az, amit előzetesen nem ismertél?*”<sup>15</sup>)

Frank Heideggerre hivatkozva úgy oldja meg a problémát, hogy a létező és a létező léte közötti különbséget hangsúlyozva csak az előbbire tekinti érvényesnek a tárgyasítító (ön)megismerés, a reprezentáció és a mimetikusság problematikáját, a lét fogalmát pedig kivonja ezek illetékességéből. Így a lét a reflexió két pólusán, szubjektumon és objektumon túli igazságkritériummá, azok predikációjává minősül.<sup>16</sup> A megismerés (és önmegismerés) ennek eredményeképpen mindenkori másodlagossággal bír a létnek a megismerés dialektikáján túli egészével szemben. Az öntudat reflexiók modellje pedig ennek analógiájára az Én prereflexív önazonosságával egészül ki, ami a leírt elmentmondás kiküszöbölését eredményezi.<sup>17</sup> E koncepció egyrészt beismeri az önazonosságnak a szubjektum és objektum kétpólusosságából adódó veszélyeztetettségét, másrészt pedig e veszélyt azáltal szünteti meg, hogy az identitást, a mindenkori egységet e pólusokon túl, azok előtt feltételezi. Bármily tetszetős is e meg-

<sup>14</sup> Manfred Frank: *Ist Selbstbewußtsein ein Fall von „présence a soi”? Zur Meta-Kritik der neueren französischen Metaphysik-Kritik.* In: Uő: *Das Sagbare und das Unsagbare.* 471–490., 486.

<sup>15</sup> Platón: *Menón.* Ford.: Kerényi Grácia. In: Uő: *Összes Művei.* Budapest, 1984. I. kötet. 671.

<sup>16</sup> Manfred Frank: *Ist Selbstbewußtsein ein Fall von „présence a soi”? 472.* – Heidegger-interpretációját Frank részben Ernst Tugendhat-tól kölcsönzi; és Manfred Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik.* Frankfurt am Main, 1989. 1. Vorlesung. 7–24.

<sup>17</sup> Winfried Menninghaus: *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion.* Frankfurt am Main, 1987. 272.

oldás, kérdéses, hogy segítségünkre lehet-e abban a problémában, amelybe az olvasás metaforájának, s a reflexió logikájának összekapcsolásával keveredtünk.

Ha az olvasás nem olvasásszociológiai és szigorú értelemben nem is recepcióesztétikai tárgyalásához a reflexió paradigmáját hívtam segítségül, annak megértéséhez pedig a metafora modelljét és vice versa, s ha az előbbieket ellentmondásaira az imént kínákozott egy spekulatív megoldás, hogyan oldhatjuk meg vele a kiinduló kérdést, amely az olvasás tevékenységén keresztül próbálja *azonosítani* azt, aki e tevékenységnek szubjektuma? Meg kell állapítanom, hogy akár a könyv felől nézek az olvasóra, akár az olvasó felől a könyvre, sehogy sem találom helyét az olyasfajta kérdésnek mint például, hogy ki garantálja, hogy az olvasó megismer valamit a szövegben, s hogy az olvasó magára ismer, magát ismerheti meg a szövegben? Vagy másképp: miből ismer Heinrich magára és ismerőseire (azaz a saját életére), ha ráadásul „*ruhájuk másmilyen volt, és másféle kor szülötteinek sejtettek*”?<sup>18</sup> Avagy miből következtet Aminghaus arra, hogy a könyvben olvasottak csakugyan a vele történetekkel azonosak? Ha pedig kitartok amellett az elhatározásom mellett, hogy nem vonom be kérdésfelvetésembe az olvasásszociológiát és a recepcióesztétikát, a magáraismerésnek ezt az olvasás aktuálisan túli feltételét sehogy sem sikerül megpillantanom vagy tételennem az olvasás metaforájában.<sup>19</sup>

Van azonban egy másik út a reflexió paradigmája, a metaforikus reprezentáció, s végső soron az olvasás metaforája ellentmondásainak helyretételére. Winfried Menninghaus Walter

<sup>18</sup> Novalis i.m. 75.

<sup>19</sup> A recepcióesztétika e feltételrendszert mint az 'olvasó létét' méltán jelölhetné meg az olvasó felett álló olvasói hagyomány történetiségében. (Vö. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München, 1990. 114-143, 315-322.) – Bár épp Iser koncepciója mutat e történetiség hatályaon kívül helyezésének irányába, amikor egyrészt a modernségben fedezi fel az olvasásmodelljét leginkább alátámasztó példákat, melyet viszont a mindenkorra olvasásra érvényesnek tekint. (Vö. például uo. 140.) Megjegyzendő továbbá, hogy az olvasás értelmének iseri meghatározása jól illeszkedik az olvasás önmegismerő paradigmájába. (Vö. uo. 217., 227.)

Benjamin nyomdokán a reflexió egy másik koncepcióját diagnosztizálja a korai német romantika, elsősorban Friedrich Schlegel és Novalis töredékeiben. Olvasatában a romantikusokat meglepően a posztstrukturalizmusra emlékeztető meggondolások vezetik a reflexió fogalmának megítélésükor. Novalis és Schlegel rokonságot ismernek fel a nyelv és a matematika, illetve a zene között. Ahogy a matematikai képletek rendszere, vagy a zene kombinatorikája zárt, a tapasztalati világ referencializálhatóságától független összefüggésrendszert alkot, úgy konstituálódik szerintük a nyelv is önmaga differenciális játékában.<sup>20</sup> „Az Egész – mondja Novalis – közel akképp nyugszik, mint az a játszó társaság, melynek tagjai szék nélkül, egyik a másik térdén, kör alakban leülnek.”<sup>21</sup> A nyelv differencialitását felismerve arra a meggyőződésre jutnak, hogy a szellem nemcsak, hogy rászorul a betűre a megnyilatkozáshoz, hanem egyenesen nem is létezik attól függetlenül és azt megelőzve. A gondolatot a nyelv megteremti, és nem csupán közvetíti. E belátás ontológiai következményeként a lét sem valamilyen, szubjektum és objektum kettősségén túli egységes entitás, hanem konstitutív kettősség, a mindenkor két pólus közötti differencia, „lebegés”.<sup>22</sup> Epp a Fichte *Tudománytanának* alaptéziseként szolgáló „ $A = A$ ” bizonyítja számukra, hogy az identitás igazolásának egyetlen útja a kényszerű megkettőzés.<sup>23</sup> Vagyis a reflexió paradigmájában leírt ellentmondás éppen nem kiküszöbölendő, mivel hogy pozitív tulajdonság.

Az öntudat reflexiója ebben az értelmezésben egy olyan végtelen *tükröződés* része, amelyben nem a tudat dominál, hanem a reflexió *mozgás*,<sup>24</sup> melyet két egymást látszólag kizáró

<sup>20</sup> Winfried Menninghaus i.m. 81-85.

<sup>21</sup> Novalis: *Schriften. Zweiter Band: Das philosophische Werk I.* Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart, 1981. 242. – Idézi Winfried Menninghaus i.m. 150. (Fordítás tőlem. H.E.)

<sup>22</sup> Winfried Menninghaus i.m. 134.

<sup>23</sup> Uo. 91.

<sup>24</sup> Vö. például uo. 132-142.

momentum, azonosság és differencialitás komplementaritása jellemez. A tudat, hogy tudomást szerezzen önmagáról, kívül helyezkedik önmagán, ám önmagához már nem tér vissza az eddig tárgyalt értelemben, hanem úgy, hogy ismételten kívül helyezkedik önmagán azon a 'helyen', ahová önmagán kívül-helyezkedve 'megérkezett'. Vagyis két egymással szembeállított tükör mintájára kerül egyre távolabb önmagától úgy, hogy elvont értelemben mégis megőrzi azonosságát. Matematikai kifejezéssel élve a tudat és tükörképei egymással *ekvivalencia-relációban* vannak: kapcsolatuk reflexív, szimmetrikus és tranzitív.<sup>25</sup> Vagyis a tudat maga sem több, mint egy saját tükörképeivel ekvivalens tükörkép. Azaz A pontosan akkor, ha B; B pontosan akkor, ha C; C pontosan akkor, ha D, és így tovább. Amint Anni Carlsson írja: „Novalis túllép Fichtén. Ő az  $A = B$ ,  $A = C$ ,  $A = D$  képletet állítja fel. A személyiség egyszerű egysége bonyolulttá válik.”<sup>26</sup>

Ennek szellemében visszamenőleg az említett metafora-modellt is átírhatjuk, ha a metaforikus jelentéskapcsolatot Derrida ötletével a parti hullámveréshez hasonlatos nyelvmozgásnak képzeljük el: ahogy a partra futó és visszahúzódó hullámmot újabb- és újabbak takarják be és ismétlik meg, akképp rejtegetik a metaforikus kifejezés immár nem hierarchikus, hanem szuplementáris kapcsolatban lévő jelentésszintjei a valamikori tulajdonképpenit.<sup>27</sup> Vagy másképp, a metaforikus kifejezést so-

<sup>25</sup> Denkinger Géza – Scharnitzky Viktor – Takács Gábor – Takács Miklós: *Matematikai Zseblexikon*. Budapest, 1992. 101., 463., 513., 549.

<sup>26</sup> Anni Carlsson: *Die Fragmente des Novalis*. Basel, 1939. 42. – Manfred Frank ezzel szemben a romantikus reflexiófogalmat nem konstitutív eldöntetlenségként, folyamatos és végtelenített elhatárolódásként értelmezi, hanem relatív identitáspillanatok soraként ( $A = A$ ;  $A \neq A$ ;  $A = A$ , és így tovább), amelyben így az abszolútum teremtette szintetikus egységet és kontinuitást, egy identitás- és nem-identitás-pillanatok alkotta *identitást* pillant meg. Vö. Manfred Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt am Main, 1989. 17. Vorlesung. 290.

<sup>27</sup> Vö. Jacques Derrida: *Der Entzug der Metapher*. In: *Romantik: Literatur und Philosophie*. Hrsg. von Volker Bohn. Frankfurt am Main, 1987. 317-355., 339.



sem lehet valamely tulajdonképpeni jelentésre redukálni, csupán egy másik metaforikus kifejezésbe átfordítani.

Nos, milyen következményekkel lehet e reflexiók modell az olvasás episztemológiai metaforáira? Az önmagát megismerni vágyó olvasó önmaga másikat szemléli az olvasmányban; az olvasmány ahhoz, hogy az olvasó másika lehessen, saját önazonosságát keresi – azaz visszaolvas. Az olvasóban azonban nem talál önmaga másika, mert amíg az olvasó nem talált rá önmagára a másikában, nem lehet az olvasmány másika sem. Ekképp az olvasás folyamatában szubjektum (olvasó) és objektum (olvasott) definitív különbsége belevész a tükröződés játékába. Az olvasó csak akkor az, ami, ha az olvasmány is az. De az olvasmány is csak akkor az, ami, ha az olvasó is az. Arra a kérdésre tehát, hogy *Ki olvas?*, nagyjából az a válasz adható, hogy akkor éppen senki, amikor olvas valaki. Az olvasás bekebelezi, 'megszüntette megőrzi' azt, aki olvas, anélkül azonban, hogy az olvasás pusztá folyamatán túl nyugvópontra juthatna ez a szintézis. Aki olvas, nincs ott, csak ha már abbahagyta, akkor viszont ugyanakként, mint aki olvasni kezdett, anélkül, hogy bármit is megtudott volna magáról. Az olvasás folyamatában tehát az olvasó egyrészt megőrzi azonosságát, másrészt viszont átengedi magát a differenciális tükröződés végtelen játéknak. Ez a feltételezés azt is implikálja, hogy az olvasás csak külső nézőpontból olyan folyamat, amelynek időbelisége első és utolsó pillanatának differenciájában jelölhető ki; ám időbeliségében valójában csak az éli meg, aki kívülről szemléli, s nem az, aki olvas. Mert számára az olvasás pillanatszerű, „az örökkévalóság megnyílása az időben”.<sup>28</sup> A tükröződésnek nincs ideje, a tükörképek egyidejűleg léteznek. Ekképp az olvasás nemhogy ahhoz nem segít hozzá, hogy többet tudjunk meg magunkról, hogy megismerjük magunkat, hanem ellenkezőleg, az olvasás folyamatában még annak sem vagyunk tudatában, amit nélküle magunkról tudni vélünk. Ez a tanulság pedig szűkebb értelem-

<sup>28</sup> Gyenge Zoltán: *Utószó*. In: Kierkegaard: *Az ismétlés*. Szeged, 1993. 125-135., 132.

ben a „lélek tükre”, tágabb értelemben „a világ mint könyv” metafora episztemológiai ígéretének cáfolatát jelenti.

Akit tehát meggyőztem, egyrészt méltán fogja a *Ki olvas?* kérdésre tanácstalanul megvonni a vállát: *Miért, ki olvas?*, másrészt e konklúzió megoldást kínálhat számára ahhoz a problémához, amit Derrida úgy jellemez, hogy a „jelölés pozitív tudománya” nem képes számot adni a tevékeny *différance*-ról.<sup>29</sup> Mert az olvasásnak az az olvasata, amely az említett romantikus reflexiós modellre támaszkodik, azt sugallja a „jelölés pozitív tudományának”, de tágabb értelemben a *différance tudományának* is, vagy más szóval minden valamiről való tudásnak, hogy ne beszéljen (vagy írjon) róla; mert előbb fog osztózni a *différance* játékában, ha átadja (ön)magát az olvasás végtelen hullámverésének.

(1994 – 1996)

---

<sup>29</sup> Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt am Main, 1974. 110. – Idézi Winfried Menninghaus i.m. 141.

## Legyen minden új

Vas Gereben: Dixi<sup>1</sup>

*Recedant vetera, nova sint omnia  
Corda, – voces, et opera!*

Bár saját korában nem volt szerencsém olvashatni, úgy gondolom, s mások is mondják, hogy Vas Gerebennek határozottan jól tett az idő.

Az életmű irodalomtörténeti értelmezése és értékelése Arany Jánosnak Vas Gereben: *A pörös atyafiak* című regényéről írott (tulajdonképpen: engedékeny) kritikája<sup>2</sup> óta mindazonáltal ezideig nem sokat változott.

Noha Arany regénybírálat (egyszerre alkalmazva klassziszicisztikus és romantikus eredetű normákat) elsősorban szerintem is „a gazdag anyagot összefogó, sokféleségen uralkodó egyiséget”<sup>3</sup> hiányolta a *Nagy idők*, *nagy emberek* és a *Nemzet nap-számosai* utáni, s (talán éppen ezért is) minden fenntartás ellenére, nyelvével, humorával, tanulságos voltával a kritikai bizakodásra mégis okot adó műből, ám további, Vas Gereben-értésünk (igen-igen gyengécske) értelmezői hagyományára nézve alapvető hatását mégis inkább abban az olvasatban fejtette

---

<sup>1</sup> Vas Gereben: *Dixi. Korrajz. Vas Gereben munkáinak együttes képes kiadása*. S. a. r.: Váli Béla, Sziklay János. X. kötet. Budapest, 1888.

<sup>2</sup> Arany János: *A pörös atyafiak. Szépirodalmi Figyelő* II. 7. sz. 99-102., 8. sz. 115-118., a *Belirodalom* rovatban, aláírás nélkül. Lásd: *Arany János összes művei*. Szerk.: Keresztury Dezső. XI. kötet, *Prózai művek* 2. 1860-1882. S. a. r.: Németh G. Béla. Budapest, 1968. 42-52.

<sup>3</sup> Dávidházi Péter: *Hunyt mesterünk. Arany János kritikai öröksége*. Budapest, 1992. 195., 219.

ki, amelyet az Arany-kritikák sajtó alá rendezőjének jegyzete summáz a legtömörebben.

Németh G. Béla szerint Arany ebben a kritikában, a *Bulcsu-bírálat* elválaszthatatlan párdarabjában

*„azt tisztázza, mit jelent a népiesség az elbeszélő irodalomban: anekdotikus szerkesztésmódot, fölépitést és hangnemet, s moralizáló attitűdöt. Oly elbeszélő művészetet és attitűdöt, mely (...) A[rany] számára elfogadhatatlan volt. (...) De az is világos, hogy a követelmények, melyek nevében elmarasztalja Vas Gereben művét, egészen közel esnek a kor európai polgári irodalmának, lélektani-társadalmi realizmusának követelményeihez: azaz nemcsak Gyulai regény-bírálatainak rokona, társa, hanem rokona, előde Péterfy kritikáinak is, amelyek nálunk e követelményeket a leghatározottabban képviselik.”<sup>4</sup>*

Az ilymódon értett Arany-kritika nyomán lett aztán Vas Gereben Abonyi Lajossal együtt az Arany és Petőfi népiességével szembeállított nemzetdicsérő, extrahungaríamos, szájbarágóan didaktikus, rossz népiesség vezéralakja, a fenntartások nélkül laudáló Barabás-könyv<sup>5</sup> kivételével jószerivel mindenkinél.<sup>6</sup>

A kialakult helyzetet jól összegzi a hírénél mindenesetre sokkal jobb akadémiai irodalomtörténet Nagy Miklós által írott egészen kitűnő Vas Gereben-címszava.

*„Anekdotából, életképből, művelődéstörténeti csevegségből kellett volna összegyűrnia a maga egyéni műfáját, úgy mint azt a vele oly sokban rokon Eötvös Károly megcselekedte. Vas Gereben azonban nem ezt az utat választotta, hanem követve a kordivatot, s talán*

<sup>4</sup> Arany i.m. 645.

<sup>5</sup> Barabás Ábel: *Vas Gereben élete*. Budapest, 1903.

<sup>6</sup> Lásd pl. Zsigmond Ferenc: *Vas Gereben*. It 1919. 1-22., Szinnyi Ferenc: *Vas Gereben*. ItK 1941/I. 1-17.

*Jókai regényeinek tüneményes népszerűségétől is elbűvölve – regényt akart írni.*<sup>7</sup>

A múltó idő ezek után azáltal tett jót Vas Gerebennel, hogy összegyúrta helyette azt az egyéni műfajt. A mindenre kiterjedő egységet ma már nem igényeljük annyira, nem is hiányzik hát, a parttalan nemzetséreteken és ideologikus meg didaktikus futamokon pedig óhatatlanul átugrik a szem, hogy aztán annál akadálytalanabban élvezhesse a mindent elnyelő digressiókból összeálló, szépen regényes korrajzot, s a nyelvet, mely a XIX. század második felében született szövegek nyelvei között ma egyike a legolvashatóbbaknak. Laza, élvezetes történetfoszlányok, művelődéstörténeti csevely, önmaga átlátszatlanságát nem állító, sőt, helyenként önmaga át-nem-látszóságában kifejezetten gyönyörködő nyelv: kell-e ma olyasmi, ami ennél több? vagy kevesebb?

Röviden: szerintem az általam szinte találomra kiválasztott, 1865-ös, de azóta sem igen olvasott *Dixi* című *korrajz* (egyáltalán nem vagyok biztos benne, hogy ez megszemélyesítés:) úgyis szólván *kéri*, hogy *nyelvközpontú esszéregényként* olvassuk.

Akként olvasódik, akként(:) olvastatja magát.

\*\*\*

A nyelvileg minden szereplőjét már születésük előtt felfaló narrátor, egy Budavár hanyatlásán kesergő öregember gondolatait mondva ki, rögtön az elején megkérdezi: „*mit kapunk cserébe a múltért, ha a múltból minden szembeötlő pusztulásnak indult?*” (36.)

Vas Gereben regénye a reformkor kezdetét megelőző húsz év szerteágazó és többszintű története. A szövegből egy archaikus, patriarchális és heroikus kor ábrázolódik ki, a hangvétel mégsem elégikus, inkább a törekeny, mert fiktív világnak kijáró örömteli büszkeség és féltő szomorúság jellemzi. A szöveg sehol sem tematizálja egyértelműen az múlthoz, a múlt megismerésé-

<sup>7</sup> N. M. [Nagy Miklós]: *A népies próza. Vas Gereben. A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig*. Budapest, 1965. 186.

hez való illetén viszonyt, a hangfekvésből azonban világos, hogy az iménti kérdésre egészében alighanem valami olyasmit válaszol, hogy a mindörökre elmúlt világot csak a művészet ellenőrizhetetlen konstrukciói őrzik, vagy teremthetik meg újra számunkra, s csak a parasztok gondolják azt, hogy „*a volt elrepült, anyjuk, a való megvan*” (127.)

A történelmet a művészet vigyázza, a művészetet pedig csak a művészet idézheti meg s vissza, s a művészet tudja ezt. A múlt korábbi állapotát a várromok őrzik, a várromok korábbi állapotát Kisfaludy regéi, Kisfaludy regéinek korábbi állapotát pedig Vas Gereben *Dixi* című regénye. A művészet a művészen át referál a múlttól. Ezért érdemes oldalakon keresztül idézni.

*„Néz a magyar, ki Balaton  
Szívemelő tájáról  
Sümeg felé Somlónak jön,  
S a múlt idő koráról  
Emlékezik, jobbra-balra  
Ősünk üres fészkeit  
Látván, s mintegy körülöttük  
Sejtvén azok lelkeit.  
Nézek én is, haj! s eltelik  
Lelkem régi képekkel,  
Valamikor egy ily várnak  
Én alatta megyek el;  
Hol a büszke magyar nemes,  
Egy kis király várában,  
Boldogul él szabadsága –  
S kedvesei karjában.”* (173.)

Hasonló funkciójú a Berzsenyi-citátum is (45-46.), a folyamata vége pedig az a – nem minden iróniát nélkülöző – pillanat, amikor egy múltbéli hely (Komárom megye) elsősorban épp egy jelenbéli művész (Jókai Mór) szülőhelyeként nyeri el újra bizonyos identitását (69-70). Komárom létét Jókai (egy szövegvilág) léte szavatolja. Ikonikusan tömör megfogalmazása ez annak, hogy mint minden *simulacrum*, minden tett, ami nem

létező dolgot kíván utánozni, előbb-utóbb a múltról szóló művészet is a jelen nem lévő elmúlt valóság helyébe lép.

Vas Gereben regényének, saját korában alighanem tulajdonítható volt egy olyan rábeszélő szándék, amely a múlt példázatos megidézésével a nemzeti célok érdekében kíván mozgósítani. Mára (részben az olvasói ízlés megváltozása, részben az ábrázolás *kedélye* miatt) lerohadtak a szövegről a példázatosság (*exemplum*), a rábeszélés (*suasio*) és a mozgósítás (*move*) mélyen retorikai funkciói, s nem maradt más csak a simulacrum-jellegű, s így nagyon erős referencia-illúzió. Egy szöveg történetében – előbb-utóbb – mindig a tanító (*docere*) és (talán: végül, a nem-olvasás előtti utolsó, vagy utáni első állomásként) a gyönyörködtető (*delectare*) funkciók győzedelmeskednek: ami *csak rámutat*, az marad meg, szépen és tanulságosan.

(Bár, sajnos, mindig bármire – így mozgósításra is – felhasználhatóan.)

Innen nézve aztán világos lesz, hogy pl. a harmadik (jellemező módon: *Előjogok* címet viselő) fejezetet nyitó, nagyon határozott, explicit narrátori önértelmezés tulajdonképpen eddig is nagyon megnehezítette a szöveg *kizárólagosan nacionalista programú intenció* jegyében történő olvasását – hiszen legalább ugyanolyan erős benne *a múlt önmagáért való felidézésének vágya*.

*„Ha valamely fiatal ember találja elolvasni e könyvet, tájékoztasson annyiit mondok neki, hogy 1807-ben azok voltak Magyarországon az igazi hazafiak, kik a nemesi kiváltságból egy hajszálnyit sem akartak engedni. Ezen egyetlen körülményből tessék az ifiurnak megítélni, mily messzire van az 1865-ik esztendő 1807-től, hogy milyen hazaárulók volnánk mi akkor, kik most azt sem tudjuk, mi jogunk volt hajdan, nem hogy védelmezni tudnánk.*

*Majd talán megírja valaki azt a híres pozsonyi táncvigalmat, melyben József császárnak halála után a magyar fő nemesség is úgy megcsömörlött az idegen szokásoktól, hogy a grófnék nyilvános táncvigalomban*

*tépték le magukról az idegen cafrangokat; hanem ez előbb történt, mint 1807, ezen esztendőben pedig alig volt több majom valamely Amerikai erdőben, mint épen Budán. A főrangúak németül beszéltek, a követ urak deákul, és csak a vármegyehajduk gyakorolták azt a nyelvet, melynek épen ezen pillanatban építünk palotát a pesti Dunaparton. Elég nagy jele, hogy most már elegenden vagyunk. Szeretném ide rajzolni Pestnek akkori képét (...)*” (26.)

S ezekben a rajzokban nagyon lehet gyönyörködni: meggyőződésem, hogy Krúdy szövegvilága nem áll ezektől olyan nagyon messze, ajánlom figyelmükbe pl. a *Föder* című fejezetet (106-118.).<sup>8</sup>

A magyar irodalom *föderekről* szóló legszebb lapjai.  
De kik voltak azok?

A számomra elérhetetlen múltról szóló szövegek esetében mégis inkább tanulni akarok. (Ami – remélhetőleg – csupán a gyönyörködés egy neme, persze.)

„A tudomány közönséges, az élet kifinomult, s az irodalomra azért van szükségünk, hogy ezt az eltérést korrigálhassuk” – mondja Barthes, az irodalom *mathésis*nek nevezett erejéről.<sup>9</sup> És Vas Gereben szövegében mindvégig folyik ez a korrekció.

*„Akármi falusi tulipános ládán látható az: Anno 18.-ik esztendőben, tehát szégyen nélkül írom a fejezet elé a diákszót, kivált 1807-ből, midőn a diákszó valóságos »forspontcédula«-képen szolgált, s ki a falusi nótáriust diákul szólította meg, egyéb igazolvány nélkül bizony követelhetette, hogy egy egész magyar mérföldnyire sílány huszonöt garasért elvitethesse magát a robotos paraszttal.”* (5.)

---

<sup>8</sup> Lásd még: Krúdy Gyula: *A forradalom napjai*. In: *Uő: Irodalmi kalendárium. Írói arcképek*. Budapest, 1989. 145-146.

<sup>9</sup> Roland Barthes: *Lecke*. Ford.: Gyimesi Timea. Pompeji 1993/1-2. 148.



És ez, ugye, korántsemsem csupán annyit jelent, hogy (amint máshonnan is tudható) 1807 körül elég rosszul állt a magyar nyelv ügye, 1865 körül meg annyira jól, hogy már nem is nagyon illett latin szavakat használni magyar nyelvű szépirodalmi szövegben. Sőt, (nem állom meg, hogy ne idézzem újra Barthes-ot, hiszen) úgy tűnik, hogy ennek a szövegnek az olvasása is mintha olyan utazás lenne a *már nem őrzött, tehát megközelíthető* irodalomhoz s múlthoz „amely lehetővé tenné, hogy az örökösök nélkül maradt, szabad tájékon partra szálljunk: nincsenek már ott sem angyalok, sem sárkányok, hogy megvédelmezzék; a tekintet – nem minden perverzió nélkül – olyan régi és szép dolgokra eshet, melynek jelentettje absztrakt, elavult: egyszerre dekadens és prófétikus pillanat, a lágy apokalipszis pillanata, a legnagyobb öröm történelmi pillanata.”<sup>10</sup>

Szép, régi dolgok, lágy apokalipszis. Talán túlzásnak tűnik e citátum itt. Vas Gereben? Ugyan már. De végülis tényleg: honnan máshonnan s kitől mástól is lehetne mindez tudható? Hogy kik s milyenek is voltak akkoriban azok a nemesek és polgárok, prókátorok és főderék. Hogy a latintudás 1800 körül még megnövelte a kevéske pénz értékét. Hogy 1807 körül a civilizáció folyamata váratlanul felgyorsult<sup>11</sup>, a régi világ egy-csapásra véget ért (8.), a nemességnek rekviemet énekeltek (10.), egyszerre csak „*a hatalomnak más kifejezése*” lett (7.), hogy felügyelet és büntetés<sup>12</sup>, kirekesztés és ellenőrzés strukturái hirtelen átalakultak. Hogy mit jelentett a természet a XIX. század elején, Magyarországon, a budai hegyekben, az országgyűlési uraknak. (35-44.) Hogy mit jelentett egyetértés (35.), mit ellenzék, csősz és pondus (38-39.), mit hazaárulás, szólásszabadság és tolerancia (58-59.). Hogy hogyan futtatták meg, alázták porig s járatták készakarva le az utolsó nemesi felkelést (a *forrás* most is Kisfaludy Sándor!), s hogy mi módon tette

<sup>10</sup> Barthes i.m. 159-160.

<sup>11</sup> Norbert Elias: *A civilizáció folyamata*. Ford.: Berényi Gábor. Budapest, 1987.

<sup>12</sup> Michel Foucault: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Ford.: Fázsy Anikó és Csűrös Klára. Budapest, 1990.

tönkre a szigorodó katonai rend és regula az egyéni vitézséget és a vitézi becsületkódexet (73-86.). Hogy hogyan hittek a garabonciás diákban (130-141.). Hogy mi a különbség mecénás és szponzor között (152-160.) Hogy milyen volt a győri vásár (202-213.). Hogy hogyan zajlott egy kései peregrináció, egy XIX. századi gavallértúra, hogy hogyan látott egy magyar entellektüell, s hogy hogyan látta őt a külföld. S hogy mi történik azután itthon (213-222.). Hogy a reformkor előtt volt egy jóval kevésbé ismert, de nem kevésbé fontos másik, hogy (Jókai csak hét év múlva írja majd meg) az *Eppur si mouve* előtt, után, mellett a *Dixi* is olvasható.

Mondta valaki 1865-ben. Ötletek csupán. (Tőle is, hát még tőlem.) De kifinomultabbá tehető általuk a tudomány. S gazdagabbá az élet.

Ezért aztán legalább egyet-kettőt, legalább egy kicsit jobban megpróbállok kidolgozni.



„Mindent össze-vissza beszélek: tódul ki belőlem a régi tünődés. – Igen szeretnék próféta lenni, hogy valamit elhitessek jó barátaimmal.” – szakad ki a programos szándék a főapát száján át narrátorból, már az regény elején (11.). A reformkor előtti reformkor példázatos narratívája Messiás-várásra van hangszerelve: legyen mindenki Keresztelő János.

„A megyék küldenek szájakat: de az ilyen ágyút egyszer lehetne csak megtölteni puskaporral, s az első lövésre szétrepedne; – főket nem fognak küldeni, – még kevésbé előre látó szemeket, – melyek azt a csillagot is megismernék, mely Bethlehembe vezet.

– Jaj, – hogy méltóságod már nem akar vigasztalót mondani.

– Mindjárt mondok, babám – mielőtt megszületett Krisztus, megelőzte szent János.

– Én legyek szent János?

– Legyen minden jóra való ember, – szerezzünk tanítványokat, hogy mikor a mester elérkezik, – igazakra találjon.

– Beállok tanítványnak, – méltóságos uram, – mondja az útitárs, – eddig gyűjtött vagyonomat egy fillérig odaadom, van százezer forintom, leteszem szent Mártonban, fordítsák a nemes ifjúság ösztönzésére, – tíz, húsz szegény fiúnak én leszek apja.” (13.).

Ki lesz az, akit várnak?

Talán bizony Felsőbüky Nagy Pál (16.).

Akárhogyan is, a véletlent ez a történet nem ismeri, s mert hite szerint nincs is olyan, nyugodtan hiszi *mindennek* rendeltetését (23.). Cselekedjen hát mindenki, mint „*az órán a pondus, mely a mutatót kényszeríti, hogy előre is menjen, hogy az idegen ki ne kacaghasson, mert folyvást és mindenben elkészünk*” (39.).

„*Judeum esse puto: loquamur latine!* (Zsidónak vélem: beszéljünk diákul.)” (17.) Igaz ugyan, hogy Felsőbüky Nagy Pál a kartársi biztatástól („*Kapj öcsém ebbe a zsidóba: ez született ellenség, – nem is kell valami nagyon sajnálni.*” [19.]) és versenyző kedvtől függetlenül is nagy örömmel köt bele a zsidónak vélt Király József kanonok, alkalmi káptalani követbe (15-25.), de a pondus-citátum Farkas Andrást és Adyt egyszerre felidéző sorai mégis arra figyelmeztetnek, hogy a várakozásban és készenlétben mindig, újra meg újra testet öltve, (*Readiness is all* – készen kell rá lenni, addig van, fordít Arany, emlegeti Tandori), s ezáltal az antiszemitizmustól sohasem teljesen érintetlen magyar nacionalizmusoknak mindig jelentős mértékű ironikus gellert kölcsönözve, a zsidó-magyar párhuzam toposza talán tényleg siettethette a reformkor eljöveteletét is.

„– Ó, bár leborulhatnánk már azon ember előtt, ki vezetőnk lenne a pusztában?

– Higgyünk és reméljünk, – barátom, – mondja a püspök okvetetlen megnyugodva, – hanem mit fogunk mondani ott fönn?

– Sokáig nem fognak megérteni; mert saját embereink sem értik majd a dolgot. Kik nem értették a Messiást?

*A zsidók, – kiket legelső sorban kezdett megváltani. A mester megbocsátott nekik, – mi is azt fogjuk tenni.” (83.)*

A folyamatos készenlét elérte célját: a várakozás kitartó mondása által e korai, nagy magyarok önmaguk messiásai lesznek.

S nemsokára, természetesen egy fiskális személyében, az áruló is eljövend.

*„– Mi az ördög lelte magát, hogy így megijedt? – Kérde Sörös. – Megijedt tőlem? – Talán a lelkiismeret furdalja, hogy tegnap oly ostoba levelet írt? Az igaz, ha az Üdvözítő még egyszer a világra jőne, maga beállna hozzá Júdásnak, – csak hogy maga nevezetesen többet kérne a mesterért harminc ezüstpénznél! – Úgy-e fiskális barátom?” (122.)*

Hát – mégsem bocsátanak meg.

Mert mindenki Júdás, ki nem Messiás.

Mint mindig, a várakozásban és nem-várakozásban is nyelvileg képződik meg a személyiség.<sup>13</sup> Nehéz lenne úgy látni, hogy a Vas Gereben-szöveg nincs tudatában ennek.

Először csak arról van szó, hogy csupa megszegyenítően szokimondó, erős szavú férfit látunk, s a nyelvi magatartás náluk, az archaikus romlatlanoknál is, másoknál, a civilizáció megnyomorítottjainál is eltávolíthatatlanul ráragad a – feltételezett, nyelven kívüli, s ebben az értelemben – belső lelki magra, s végképp eltakarja azt.

*„Király nem maradt adós Nagy Pálnak, – s a szelességet azzal a régi nyers őszinteséggel érezte vele, melynek most sem híre sem hamva. Csupa festék vagyunk, de a mely úgy piszkit, hogy le nem lehet mosni.” (22.)*

<sup>13</sup> Szubjektumelméleti szöveggyűjtemények magyarul: „Miből lesz a szubjektum?” Szerk.: Kiss Attila. Pompeji 1994/1-2. 169-235., *Posztszemiotika*. Szerk.: Kiss Attila Atilla. Helikon 1995/1-2.

A nagy ember viszont már kizárólag az ideológiák képviselője és alkotása.

*„Napoleont az eszmék teremtménye, – ő képviseli a franciaországi mozgalomnak szülőökát, – s mikor az ő személyével küzdenek, egyszersmind küzdenek azon gondolatok ellen, melyeket képvisel. Mindannyian tudjuk a francia tábornokok neveit, – porból fölszedett nevek, – de gyémántok és maguk fényével ragyognak. Bebizonyították a világnak, hogy az ész a hatalom, a tehetség az úr, s hogy az új kor nem keres híres neveket; hanem csinál, mint csinált a korcsmáros fiából is herceget igen rövid idő alatt. (...) Nem foglalási háborúk ezek? az új gondolatok küzdenek, – hatalmasabbak Napoleonnál; mert élni fognak, mikor Napoleon már régen meghalt.” (80-81., lásd még: 33.)*

A Király József pécsi püspök és egy diákgyerek találkozásakor, a köztük folyó, 1809-re datált diskurzusban, ebben a hosszú és fontos, mert önmagát példázó példázatban pedig *expressis verbis* is megjelenik a (megszokásból tipikusan) mai(nak tekintett) szubjektumelméletek egyik alapgondolata – a beszéd által létrejövő differenciáról, s a benne alapot vető személyiségről.

*„– Aludtál a kocsin?*

*– Gyalog többet tapasztal az utas, – találkozik emberekkel, – hallja beszédüket, – elmondják, minek örülnek, miért búsulnak: jó azt tudni.*

*– Az ember mind egyforma: két szeme, két füle, egy orra, egy szája.*

*– Ha beszélnek, akkor nem egyformák, méltóságos uram, s a gyalogjáróval őszintébben beszélnek: a szegény a szegénnyel hamar barátkozik.*

*– Fehérvártól menj hát Isten nevében gyalog, – odáig kocsin kell menned. Dixi! Mondja a püspök erélyesen, hogy több ellenmondást ne halljon.” (99.)*

Ezek után érthető, hogy a személyiség önkifejezésének vágya olyannyira életbevágó, hogy minden áron, ha kell, akár (mint a váteszek irodalmában oly gyakran) *helyettes beszélő* által is, de feltétlenül meg kell valósulnia. (Pl.: „Ilyen kézzel fogható igazságok után a nagyvasszony annyira-mennyire megnyugodott, kérte a főtisztelendő urat, hogy legalázatosabb köszönetét nyilvánítsa a méltóságos püspöknek, – keresse ki a legszebb szavakat; mert bár ő maga is ugyan azt hitte, hogy szó dolgában kifog akárkin; íme, most, mikor kellene, nem tudja kifejezni szívének érzését.” [155.]

Azokat viszont, akik a maguk nevében, a saját önálló akaratukból vélnék beszélni, a viszonthasználattal alázza meg a meg gondolatlanul csupán használni vélt, s teljesen ártatlannak gondolt, valójában azonban mélyen ördögi nyelv, formula, szokásszerű klisé, hiszen az vagy, amit mondasz.

„Hányszor áll meg a kéz a levélnek aláírása előtt, önkénytelen rosszaljátok a pimasz hunyászkodást, – alkusztok magatokkal, mi lenne éppen elegendő: tisztelője, – szolgálja, vagy együtt a kettő? vagy, nem lehet másként, ez egyszer bizonyos okból, vigye patvar: alázatos szolgálja. És ti szabadságról beszéltek? ti, önkénytes szolgák? Hányszor gyújtatok az ördögnek gyertyát, megsüvegelitek azt a nyomorult párát, melyre véletlen rászorulhattok, még nem tudjátok, mikor? de előre számítottok, s az ördögnek szánt gyertyát nem alkalmilag gyújtjátok meg: ég folyvást, ha hogy véletlen szükségetek van az ördögre, gyertyákatok égve találja.” (192-193.)

Ebben a gazdag, gazdagságában tetszelgő, s ezért önmagát ritkán ismétlő szövegben feltűnő módon kétszer is előfordul a *hazajáró test* jelzős szerkezet (172., 199.).

Ennek talán az is oka lehet, hogy ebben a világban csak a test járhat haza, hiszen ha van, ha lehetséges a beszéd, a lélek mindig jelen van: a nyelvben.

Nem akarom nagyon túlhajtani, kimondani mégsem felesleges talán értelmezésem alaptényét: a *Dixi*, bár tematikus közép-pontjában a magyar jobbágyok felszabadításának ügye áll, vég-eredményben mégiscsak *a magyar nyelvújítás korának regénye*.

A történet legfontosabb szereplői szerint a nemzet nyelvében él: a nemzeti identitás biztosítója a *beszélt* anyanyelv: ha nincs magyar nyelv, nincs Magyarország (40.). A magyarok azonban, többek között azzal, hogy a magyar nyelvet II. József alatt, Niczky szavával törvénykezésre alkalmatlannak nyilvánították, majd még a szinte anyanyelvként beszélt latint is németre cserélték, s így végképp *kilökték* az anyanyelv minden esélyét, elvetették maguktól az önazonosság lehetőségét is (42.). Sokan azt gondolják, hogy e helyzetnek egyszerre oka s következménye a magyar nyelv pallérozatlansága. Király püspök rövid Pázmány-felolvasással bizonyítja ennek ellenkezőjét Nagy Pálnak: látványos jelenetben mutatja fel egy korábbi, befejezett nyelvújítás mintaszerű, normaadó teljesítményét, hogy aztán szónoklata himnikus klauzúrával zárulhasson: „*Ez az a pallérozatlan nyelv, melyet mi magunk merünk rágalmazni? Virágon tiprö-dunk; mert szemeinken a hályog, s azt gondoljuk, maszlagra léptünk. Ez az a nyelv, melyből kigyelmetek csak a káromkodást tanulták meg.*” (41.) Nagy Pál ezután, a deixis súlya alatt megtörve teszi nagy, jobbágyfelszabadító esküjét. Terve az, hogy mindörökre kitörli Werbőczy törvénykönyvéből a leghíresebb szakaszt. („*Ugyan az egész parasztság kiirtandó lenne; de mivel a nemesség a parasztság nélkül semmit sem érne, nyomorult élete meghagyatik.*” [44.]) Meg kell semmisíteni a fennálló társadalmi rend alaptörvényét. Ám a jobbágy nem önmagáért, *mint nép* szabadítandó fel: az új paradigma megalkotásának vágya tisztán nyelvi alapú. „*S ha kérdezni találnák: kikért fogjuk elpusztítani annyi századnak jogát? Azokért, – kik a mi nyomorult példánkra sem feledték el az édes – magyar nyelvet.*” (44.)

Az új rendszer megalkotásának nyelvi okához aztán nyelvi jellegű módszertan társul: a *felülírás* textológiaiilag *emendáció*-nak nevezett, meglehetősen radikális és a törvény betűjéhez tiszteletlen, de szelleméhez ragaszkodó, ezért még a legszentebb

szövegek esetében is bátran alkalmazható metódusa. Megkeresni a hibát, törölni, majd a szöveget kijavítani a helyes alakra.

*„Azt hittem, a magyar nemes embernek a Corpus juris is szentírás.*

*Igaza van méltóságodnak, hanem ez a könyv még nincsen tele írva, s a hol apáink írás közben »disznót« csináltak, mi utódok teljes joggal kivakarhatjuk.*

*A tekintetes úr a jobbágy szót fogná kivakarni, – éleskedik a másik, – s vajjon mit írna helyébe?*

*Igen kevéssel megelégszem, – s hogy méltóságodat meg ne ijesszem, nem használom a testvért; mert ez osztozkodásra célozhatna: untig elég lesz, ha rokonunknak nevezzük.” (47.)*

Mivel azonban az eszmék kinyilvánításának későbbi *modor* néven emlegetett, csinosabb kezelését akkoriban még nem ismerték, magyar szavuk nem volt rá (s így „az akkori ellenzék az igazat haraggal nyilvánította, mintha az igazság a haragra szorult volna, hogy mint igazság külön még rémítsen is” [53.]) mondják s teszik ezt sokkal radikálisabban is: kitépik „a törvénykönyvből a gyűlöletet, mellyel az egyik magyar elátkozta a másikat” (52.), elhagyják a magyar törvényhozásban a régi nyomot (53).

(Törvénykönyv, Szentírás, paca, kivakarni, helyébe újat írni. Kérdés persze, hogy nem lesz-e minden felülírt szövegből szükségszerűen – palimpszesztus.)

Vannak azonban másféle szövegek is. Illetve: a kérdés éppen az, hogy vannak-e.

*„Ha a mostani magyar ember nem okoskodnék azon, hogy három forinton talán mégis inkább vesz egy agárostort, mint könyvet, – egy egész kötetet írnék most a budai napokról, melyek a jobbágykérdésben a nemzeti haladásra virradtak; de így, alkalmazkodom a közönséghez, mely azt kívánja, hogy neki csak két forint árát mondjak el.” (55.)*



Hiába lesz egyre bizonyosabb, még a latinhoz mérten is, a magyar nyelv tartalmassága, gazdagsága és ereje (82-83.), a nem-olvasott szövegek nem-léte miatti félelem mégis elvezet (felülírás ez is:) az *újraolvasás*,<sup>14</sup> a könyvek fogyasztásával, *falásával* szembeállított, kitartóan aktív gyakorlatához. A püspök és a diák korábban már citált beszélgetése e szempontból is önmagát példázza, s felettébb hangsúlyos újraolvasó gyakorlat-tal indul.

„– *Meg ne edd azt a könyvet, fiú.*

– *Az volt régen, amikor én azt megettem. (...)*

– *Ha tudod, mi van benne, – mit rágódogol rajta? (...)*

– *Nincsen egyéb olvasni valóm, hát ezt a diák grammatikát levelezgetem.*” (88-89.)

És persze tényleg nincs nagyon mit olvasni. A nagyasszony könyveiből. Dugonics Etelkája, Kártigám kisasszony, Pokolkői Vendel, Vassziklai Fridolin. (237.) *Ex libris Josephi Király*. Pázmány, Faludi, Báróczy, Dugonics. Éppen háromszáz darab magyar könyv. „*Egy borjában tehát nem fér el, – mondja a püspök, – de, – teszi hozzá fohászkodva, – hol van a kor, midőn annyi magyar íróra mutathatunk, a mennyi magyar könyvet itt látsz!*” (94-96.)

A cselekménynek apránként kerül a középpontjába ezek után egy olvashatatlan aláírás elolvasása. „*Egy levélen két írás: ez a nagy urak mestersége.*” (98.) A diák *elolvassa az elolvashatót*, a többi kitalálja a püspök (104.). Annak a számára azonban, akinek az éppen az életébe, s ami ennél – még ekkor is – sokkal fontosabb: a becsületébe vág, nos, annak olvashatatlan marad az írás (114-117.). A végső megfejtéshez újra a (garabonciás) diáknak kell eljőnie. „*A garabonciás diák mindent el tud olvasni*” (131.). A garabonciás diák írása igazi, ki-munkált és romlatlan írás. Ahogy maga mondja, nincsen titok,

<sup>14</sup> Barbara Johnson: *A kritikai különbözőség: BartheS/BalZac*. Ford.: Hegyi Pál. Helikon 1994/1-2. *Az amerikai dekonstrukció*. Szerk.: Kovács Sándor s.k. 140-148.

sem varázslat: „Az én dolgom egyszerű, olyant írok, mi a fület elkerüli, aztán egyenesen a szívbe megy.” (135.) Ő az, aki interpretálja és megérti még az imádságot is (136.), aki igazán interpretálja és igazán megérti a földi s isteni törvényeket (138.). A népelemnek a tanult, fiatal ember sikertörténetében – Nagy Pál terveivel ellentétben – csupán egyetlen funkciója van: a csendes, alázatos támogatás. „Sörös Mihály nem értette a dolgot, magyarázni sem akarta; hanem a jóakarát fölbuzdította, – s az elolvasás megkísérlését nem ellenezte.” (143.) Ezek után az írás-tudatlannak már csak kérnie kell.

„Kedves diák uram, – egy írásom volna, azon egy szó, melyet ember még nem tudott elolvasni; ha még lenne olyan kegyelemmel, hogy ezt az írást, (itt elővette), – azaz: csak azt a bizonyos szót elolvasná, – örömben kibújnám a bőrömből, – a bánat úgy is kibővítette rajta. Szívesen! – mondja a fiatal ember (...)” (144.).

A nyelv őrizője mégsem olyannyira központi figura, mint amilyennek az explicit politikai program alapján hihetnénk. A nyelv, az elolvasandó szöveg valóban nála van ugyan, de annak megértő interpretációjára (nem csoda: némi szerencse csupán, és sok tudomány) csak a népből származó, azzal folyamatos kapcsolatot tartó, ám belőle mégiscsak kiszakadt, s immár a társadalom legfelsőbb rétegeivel is zavartalanul kommunikáló, s emiatt némiképp frusztrált, de kifelé mégiscsak varázslatos színben megjelenő entellektüell képes. Ha pedig, mindemellett az író igazi képét az írásképp hordozza („Ha az írásához hasonlít a képe, bizony nem ide való teremtés.” [145.]), ha írói arcképek vásárlásakor fenyeget a veszély, hogy *plajbásszal* kínálnak („Capisco, signore, – mondja a talián is vigyorogva, – poeta esselentissimo Kisfaludy, – Kazinczy – darabja mezzo fiorinte, á piacere, melyik parancsolja? Mind a hármat itt az ára.” 239-240.), akkor az olvasó igazi megjelenési formája az interpretáció. A garabonciás azonban csupán egyetlen dologra nem képes: saját maga garabonciás-, (s ennyiben talán: messiás-) voltának felismerésére: *önmaga interpretációjára* (146.).

(Tényleg oly nagyon messze lenne ettől Arany János? Innen nézve igencsak úgy tűnik, hogy éppen ellenkezőleg: *nagyon is könnyű lehetett okot találnia az engedékenységre.*)

Ezek után persze kérdés, hogy (ahogy egy szinte teljesen explicit nyelvelméleti fejtegetés [214-215] állítja) egy nyelv kihaltával magyar marad-e még legalább „a gondolat és az imádság” (214.), az viszont bizonyos, hogy „még a szó is megbélyegzi a különbséget” (215.)

Száz szónak is egy a vége: a beszéd – teremtés.

S talán éppen ezért van az is, hogy a szövegben összesen éppen hétszer mondják: *dixi*. (8., [itt rögtön kétszer], 31., 63., 69., 99., 182.)

(Uff! Én beszéltem!)

\*\*\*

A tanulság, mint az esetek többségében, persze Vas Gereben *Dixijének* olvastán is alighanem egy kérdés lehet talán.

Most, hogy egy nagy átejtés lelepleződött, s immár bírjuk a magyar nyelvújítás – saját mértéke és módszere szerint bizonyosan felülbírálhatatlan – átfogó rajzát,<sup>15</sup> nem lehetne-e az egész, egy szempontból már megértett történetet poszt-Saussure-iánus módon, most úgy tűnik, leginkább talán *beszédaktusként* is *újraolvasni*?<sup>16</sup>

(1994)

<sup>15</sup> Csetri Lajos: *Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korában*. Budapest, 1990. Főként: *A magyar irodalmi nyelvújítás harcai és Kazinczy*. 11-104.

<sup>16</sup> Egy jövedelmezőségével szintén erre biztató példa: Barbara Johnson: *Költészet és performatív nyelv. (Mallarmé és Austin.)* Ford.: Ambrus Judit. *Literatura* 1994/2. 139-153.

## „A szöveg: eleven hal”

Kísérlet egy reflexiós szövegtechnika leírására

Ha az alábbiakban a legújabb magyar próza egy jelenségét kísérlem meg leírni, úgy előrebecsátandó, hogy ‘legújabb’-on kizárólag a keletkezésében legfrissebbet értem, és sem a szövegekkel, sem a szövegmagyarázatokkal szemben nem kívánom a még sosem volt újdonság követelményét támasztani. Meggyőződéseim szerint az irodalomtudománynak az a modellje a talán legelfogadhatóbb, amely a szövegekkel való munkálkodást egy újra és újra pontatlanná váló lencserendszer utánaállításának tekinti. Magyarázatainkat újra és újra szét kell bontanunk, s megint másképp összeraknunk, hogy érzékelhessük figyelmünk tárgyát; *megörökítésről* pedig szó sincs. Vagy egy másik képpel élve: Az irodalomtudomány egy agárversenyhez hasonlatos. A nyúl hamis, viszont nagyon gyorsan fut. Az agarak pedig sosem kapják meg, amire gondolnak. Az agárverseny képének a szemléletességen túl fontos szemléletbeli következményei is vannak. Ennek értelmében ugyanis fontos munkahipotézis marad a ‘legjobb olvasat’, amiért küzdünk, bár el nem érjük, s az ‘ideális olvasó’, amivé mindannyian fel kívánunk nőni, bár sosem derül ki, hogy sikerült-e is valakinek. Annyi biztos, hogy az időben váltakozó szövegmagyarázatok előtt még akkor is ott lebeg a hipotetikus legjobb olvasat szellemképe, ha ennél több jelentőséget nem is tulajdonítunk neki.

Ezen a kézenfekvő általánosságon túl a kortárs magyar prózára pedig különösen igaz, hogy nincs benne semmi feltűnő újdonság, amennyiben újdonságként még maga ez az irodalom sem érti félre önmagát. Néhány szerző tanulni látszott az irodalomtudomány keserű csalódásaiból és öncsonkításaiból. E tuda-

tosulás nem hangulati jellegű következménye olyan szövegek létrejötte, amelyek technikája bonyolult reflexív elemeket tartalmaz. Ezek leírásakor – Botho Strauß egy regényrészletét némileg önkényesen idézve – „*egy olyan archeológus helyzetében vagyunk, aki az ásatáson egy edény valamennyi darabját és szilánkját megtalálta, szószerint az összeset. És lásd, valamennyi hajszálpontosan összeillik, s egy törések nélküli, szép formájú egésszé áll össze. Csakhogy valamennyi darab szemmel láthatóan a legkülönbözőbb korszakokból és időszakokból származik, s így az edény, amelyet belőlük olyan egyedülálló harmóniával rekonstruáltunk, nem létezhetett az emberi történelem egyetlen szakaszában sem*”.<sup>1</sup> Osztva Thomka Beáta véleményét, hogy a modern magyar próza leírásának „éppen a ‘forgó’ elemek, ideiglenes, átmeneti formateremtő elvek és megoldások sokaságát kell alapul vennie”<sup>2</sup>, a továbbiakban a szövegnek ilyen összetartozó, ám mégis összeférhetetlen szövegelemek alkotta illesztési pontjait kívánom vizsgálat tárgyává tenni.

Mielőtt azonban e szövegtechnika kimerítőbb leírásába bocsátkoznék, két a film műfajából vett példával szeretnék közeliíteni hozzá. Szolgáljon e célra elsőként Steven Spielberg *Indiana Jones és az elveszett frígláda fosztogatói* című filmjének egyik jelenete.<sup>3</sup> Ebben Indiana Jones barátnőjét (s egyben üzlettársát) egy nagy, az arab környezethez illő ruháskosárban elrabolják. Indiana Jones üldözőbe veszi az elrablókat, de néhány pillanatra nyomukat veszti egy téren, ahol ugyanilyen ruháskosarakat cipelő ugyanilyen arabok százait látni. Mire barátnője kiáltozását követve megtalálja őket, már csak végignézheti, ahogy az arabok a ruháskosarat egy lőszerezellel megrakott náci

<sup>1</sup> Botho Strauß: *Der junge Mann*. München, 1987. 130. (Fordítás tölem. H.E.) – Vö. még Walter Benjamin: *A műfordító feladata*. Ford.: Tandori Dezső. In: *Uő: Angelus Novus. Értekezések kísérletek, bírálatok*. Budapest, 1980. 69–86., 82.

<sup>2</sup> Thomka Beáta: *Narráció és reflexió*. Újvidék, 1980. 12.

<sup>3</sup> *Raiders of the lost Ark*. Rendezte Steven Spielberg. USA, 1980. – Az *Indiana Jones*-filmek érdekességeire először Kappanyos András hívta fel a figyelmem.

teherautóra rakják, s az néhány pillanat múlva a levegőbe röpül. Amikor a hősnőt élve látjuk viszont a film egy későbbi jelenetében, Indiana csak ennyit fűz a dologhoz: „*A rossz kosarat rakták az autóra.*” Csakhogy ez nem ilyen egyszerű. Mert az, hogy Indiana Jones a tér kosárkavalkádjában szem elől tévesztette az igazit, még nem magyarázat arra, hogy hogyan történhetett ez meg azokkal, akik a kosarat a vállukon vitték; hogyan keverhették össze *magukat* más kosárvívőkkel. Az Indiana levonta téves következtetés egy olyan csúsztatás, amely egy másik filmkörnyezetben, például a hagyományos kalandfilmekében, a főhős kommentárja nélkül is egyértelmű szerkezeti hiba lenne. Indiana Jones ráadásul a rejtélyre adható legkézenfekvőbb választ is felkínálja, s ezzel csak tovább hangsúlyozza a problémát. Mert ha a néző hajlandó is szemet hunyni a tény fölött, hogy ha nem is látta, de legalább hallotta a kosárba zárt hősnőt kiáltozni, s hogy következésképp nem láthatná viszont később épen és egészségesen, a főhős adta magyarázat végleg felhívja a figyelmét e következetlenségre. Szemet hunyni a tény fölött annyit jelentene, hogy a néző hajlandó a film egyes jeleneteiben maga is csak annyit látni és érteni, amennyit a szereplő maga. Vagyis kevesebbet egyfajta ‘filmbéli valóság’ auktoriális perspektívájánál. A hős által hozzáfűzött magyarázat azonban elidegeníti a szereplői tudatkorlátozottság ilyesfajta illúziójától. Auktoriális perspektívából pedig önmagában megmagyarázhatatlannak, s következésképp elfogadhatatlannak bizonyul az említett jelenet. A film számos hasonló illetve más jellegű csúsztatása azonban arra készítet, hogy a logikai hibákat ez esetben filmalkotó elemeknek tekintsük. Egy hasonló, szembetűnőbb csúsztatás vet véget a Monty Python *Gyaloggaloppjának*.<sup>4</sup> Az Artúr korabeli környezetben (minden kommentár nélkül) feltűnik egy 20. századi professzor, akinek egy lovag véletlenül fejét veszi. Ettől kezdve Artúr és lovagjai kalandjai *közben* nyomozni kezd a brit rendőrség. Hogy aztán autójával a film tetőpontját imitáló végső roham elébe kerülve őrizetbe vegye Artúrt, ami a film ‘technikai

<sup>4</sup> *Monty Python and the Holy Grail*. Rendezte Terry Jones és Terry Gilliam. Anglia, 1974.

okokból’ történő végét jelenti. A brit rendőrség el- és kivitte a film világából a főszereplőt. Ez a törés azonban nem teszi a filmet befejezetlenné, nem sajnálatos külső körülmény, hanem filmelem.

Úgy gondolom, hogy a legújabb magyar irodalomban, így például Garaczi László és Németh Gábor prózájában szöveg-szervező elemként működnek effajta csúsztatások, dimenzióváltások, logikai hibák, melyeket a továbbiakban *törésvonalaknak* kívánok nevezni. Leírásukban szétválasztandó egy funkcionális-fenomenológiai szempont, működésük leírása, és egy tematikus-narratív szempont, használatuk módja. Arra való tekintettel, hogy jellegükből következően leginkább csak az egész mű kontextusában észlelhetők és magyarázhatók, előbb rövid elméleti leírásukra vállalkozom, és csak ezt követően bemutatásukra Németh Gábor *eleven hal* című szövegének néhány példáján.

### *A törésvonal logikája*

A fentebbi Botho Strauß-idézettel már megelőlegeztem a törésvonal két ellentmondásos aspektusát, hogy egyrészt a mű része, elemek olyan illeszkedési pontja, amely beolvad a mű kontextusába, másrészt viszont jelentékenyen meg is változtatja azt. E probléma megoldásához szükségesnek látszik néhány fogalmi kérdés tisztázása. Ha valamely szöveg magyarázatakor feltételezzük az elemek bizonyos kontextusát, az annyit jelent, hogy létrehoztunk egy olyan magyarázatot, amely csak a szöveg bizonyos számú elemére érvényes. A *kontextus* fogalmán tehát a szövegmagyarázat részeredményét, az elemek közötti viszonyok pusztán részleges magyarázatát kívánom érteni, amely nagy valószínűséggel a befejezett magyarázat irányába mutat, de csak az összes elem magyarázhatóvá tételével válik azzá.<sup>5</sup> Ha a

<sup>5</sup> A szövegmagyarázat alapelveiben elsősorban Bernáth Árpád és Csúri Károly elgondolásait követem. Vö. pl. Bernáth Árpád: *Műértelmezés, irodalomtörténet, irodalomtudomány*. Studia Poetica 9. Szerk.: Bernáth Árpád. Szeged, 1990. 103–108. és Csúri Károly: *Lehetséges világok vizsgálata mint műértelmezés*. Uo. 109–120.

továbbiakban olyan elemekre bukkanunk, amelyek nem illenek a feltételezett kontextusba, megkíséréljük ezeknek megfelelően átrendezni a kapcsolatokat. A jelen szempontból nem azok az esetek és következményeik érdekesek a számunkra, amikor az elemek beillesztése a kontextusba eleve sikerül, illetve egyáltalán nem, hanem azok, amikor ez csak bizonyos módosításokon keresztül válik lehetővé. A törésvonal fogalmához ugyanis a beillesztés problémájának vizsgálatával jutunk közelebb.

E célból célszerűnek ígérkezik egy alapvető fogalmi elhatárolás. Wolfgang Iser *Der Akt des Lesens* című könyvének alapfogalmai között szerepel a „konzisztencia-törés”<sup>6</sup>, amely több szempontból a törésvonal fogalmára emlékeztet. Az olvasónak arról a törekvéséről van szó, hogy kapcsolatot, konzisztenciát teremtsen a szöveg egyes elemei között. A szövegen végighaladó olvasó e tevékenységén alapul a „vándorló nézőpont” olvasáspillantatainak eseménysora: téma és horizont, protenció és retenció dialektikája. A konzisztencia-törés egy olyan projekciós felületet, „mezőt” teremt az éppen az olvasói nézőpontba eső elem és az előző olvasáspillantatban értelmezett másik elem között, amelyet az olvasói képzelet tölt meg tartalommal. Az Iser-féle konzisztencia-törés így az olvasásnak az a pillanata, amikor az olvasó érzékeli az új elemet, mely a téma szerepét tölti be az adott olvasáspillantatban, de még nem teremtette meg a kapcsolatot közte és az előző olvasáspillantat horizontot képező összefüggései között. Konzisztencia-törésről tehát csak addig van szó, amíg végbe nem mentek az adott olvasáspillantatban a téma és horizont, protenció és retenció dialektikájának nevezett kiegyenlítődések. A konzisztencia törése által kiváltott feszültség és a velejáró olvasói törekvések így a fikcionális szöveg konstitutív tulajdonságai közé tartoznak. A törésvonal fogalmával azonban nem egy általános szövegszervező mechanizmust kívánok leírni, hanem egyfajta szövegtechnikát, amely így nem csupán az absztrakció mértéke szerint, de tulajdonképpen katego-

<sup>6</sup> Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München, <sup>3</sup>1990. 35. – A fogalom a könyv számtalan pontján áll megemlítetlenül is az érvelés háttérében.



riálisan is különbözik az általánosabb szövegérzékelő mechanizmusoktól.

A konzisztencia törései Iser értelmezésében a mű egész kontextusát befolyásolják, s egy olyan szervezőelvet képviselnek, amely a szöveg egészére kiterjed. Lehet a szöveg konzisztencia-törések okozta reflektáltsága (az olvasói tevékenység tudatosulása) bármily nagy is, egy összefüggés mindenképp megmarad, ez pedig nem más, mint hogy e reflektáltság az egész szövegben homogén módon van jelen, s megoldókulcsot kínál akkor is, ha a szöveg elemeinek ellenállása olyan nagy, hogy megakadályozza az egyes kapcsolatok tisztázását. (Az egész szövegre vonatkozó megoldókulcs ebben az esetben például a nagyfokú olvashatatlanság kritériuma lesz.) A törésvonal ezzel szemben egy olyan szövegszervező eljárás, amely nem módosítja visszamenőleg az olvasás megelőző részében megkonstruált kontextust, s az azt alkotó elemek abban elfoglalt helyét; nem bontja szét a már meglévőt elemeire, hogy azokat egy új, homogén kontextusban újra egyesítse, hanem a már meglévő kontextust egy felettes kontextus alapegységévé, elemévé teszi.

A szövegelemek Iser-féle értelmezésének olvasáspillanataiban egy pusztán időbeli aspektusról van szó. A szöveg kontextusa mindkét irányban nyitva áll az olvasáspillanat értelmezési folyamataival szemben, s automatikusan hozzáigazodik az értelmezési folyamat új eredményeihez. A törésvonal ezzel szemben egy térbeli szemléletű olvasásmodellt implikál: az időbeliség (pillanatnyiság) olvasati aspektusán túlmenően a strukturális logika problémája is egyben.<sup>7</sup> A törésvonal eredményezte vertikális szövegmozgás a jelentéssíkok hierarchiáját teremti meg. Nem a meglévő kontextuson belül fejti ki hatását, vagyis nem alakítja át annak már meglévő, belső összefüggéseit, hanem azon kívül, egy másik, de attól független, fölérendelt kontextus létrehozásával. A törésvonal így nem hozzáigazításokban, hanem áthidalásokban fejti ki hatását. Az *Indiana Jones-*

<sup>7</sup> Vö. Matei Calinescu: *Olvadás és újraolvasás: A megértés térbeli és időbeli modelljei*. Ford.: Kappanyos András. Literatura 1991/1. 1-51.

filmnek az Iser-féle fogalmak szerint valamennyi jelenetében olyan ellentmondásosnak kellene mutatkoznia, mint az említett jelenetben. Az így értelmezett jelenetek tükrében a film a paródia műfajához tartozna, amely reflexív módon megakadályozza, hogy kalandfilmszemponatokkal közeledjünk hozzá. Ráébredt bennünket a kalandfilmelemek nézőponthoz kötöttségére. Azért nevetnénk a jeleneteken, mert a film kívülről engedné szemlélni velünk való azonosulásunkat. Csakhogy az *Indiana Jones*-film nem a műfaj paródiája, hanem legfeljebb önmagáé: igazi kalandfilm is, meg nem is, mert ott húzódnak benne a cselekmény narratív törésvonalai. Ez azt jelenti, hogy a törésvonalak mentén szert teszünk ugyan egy külső, reflexív nézőpontra, de nem adjuk fel egészen a korábbi sem, amint az a paródia esetében történik, hanem egyidejűleg látunk egy bizonyos belső kontextuális logika szerint és látunk kívülről is a törésvonal okozta reflexív logika eredményeképp. Hogy mit is látunk pontosan, nos ennek tisztázása átvezet a törésvonal tematikus-narratív szempontjainak tárgyalásához.

### *A törésvonal narratív szerepe*

A funkcionális-fenomenológiai megközelítést követően a tematikus-narratív szempontú leírás kell választ adjon a törésvonal tulajdonképpeni szerepére a szövegben. Funkcionális szempontból olyan egyedülálló elemekről, szövegmozzanatokról volt szó, amelyek váratlanságukban kimozdítják a szöveget kontextusából, és kontextusként teszik egy másik részévé. A törésvonal első fontos tulajdonsága, hogy egyediségében fejt ki hatását. Túl sok ilyen elem rátelepedne a szövegre, és olyan egységes reflexióvá alakítaná, amihez az Iser-féle logika vezet.

Ilyen elem funkcióját bármi elláthatja, ami az adott kontextust megzavarja. Narratív szövegekről lévén szó, a törésvonal feladatát elsősorban a *cselekmény* és a *narráció* fordulata töltheti be. E két momentum nem áll közvetlen kapcsolatban egymással: a cselekmény fordulata nem feltételezi a narrációét, illetve a narrációé sem a cselekményét. Ugyanakkor nem kizártak olyan esetek, amikor e kettő egybeesik. Tovább bonyolítja ennek elemzését, hogy a kettő egybeesésekor egyik vagy másik

momentum jelöletlen is lehet. E feltételek mellett a törésvonal fontos tulajdonságának tekintendő, hogy a cselekmény és narráció fordulatainak egybeesésére épül. Még pontosabban: *A törésvonal a cselekmény olyan fordulata, amely a narráció fordulataiban hordozza magyarázatát.* Ha a cselekmény fordulata nem magyarázható a cselekmény, hanem csupán a narráció szintjén, az annyit jelent, hogy a szöveg alapvető, elemi logikája törik meg.<sup>8</sup> A narráció fordulata pedig nem leplezi el, hogy egy másik „szöveg” kezdődött, hanem éppenséggel kijelöli a váltás helyét. Aszerint pedig, hogy a törésvonalat alkotó két momentum közül mindkettő jelöltségnek örvend-e, vagy csupán az egyik, lehet a törésvonal nehézségi fokozatait felrajzolni. E fokozatok különbségeire éppen a film és a szöveg összehasonlítása szolgálhat példával. A filmben ugyanis jellegéből következően az esetek túlnyomó többségében jelöletlen a narráció fordulata, míg ez a szövegben nagyfokú jelöltségnek örvendhet. A problémát az okozza, hogy a film alapvető kontextusát a láthatóság teremti meg, s a láthatóságban csak az van, vagy az magyarázhat meg valamit, ami maga is látható. Az okot is látnunk kell. Például, ha a Monty Python *Erik a viking* című filmjében a vikingek megtorpannak a túlvilág hatalmas bezárt kapuja előtt, keresztény hittérítőjük azonban egyszerűen átsétál a bezárt kapun, mondván, hogy nem hisz benne, nem a hittérítő személye képviseli a törésvonalat a viking kontextusban, hanem hivatkozásmódja.<sup>9</sup> A szereplő adta magyarázat ugyanis mind Indiana

<sup>8</sup> A cselekmény fordulata szempontjából irreleváns, hogy időbeli vagy logikai fordulatról van-e szó. Előbbi az utóbbinak csak egy speciális, de nem kötelezően jellemző esetét képviseli. Az elemi logika fordulata annak a Roland Barthes által „proairetikus kódnek” nevezett logikai-temporális rendnek a megsértése, amely „az elbeszélés túlélését biztosítja”. (Roland Barthes: *Die Handlungsfolgen*. Übersetzt von Dieter Hornig. In: Uő: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main, 1988. 144-155., 146-147.) Ennek tükrében nincs értelme „logikai” és „kronológiai inverzió” között különbséget tenni. (Vö. Thomka Beáta: *A pillanat formái*. Újvidék, 1986. 159.)

<sup>9</sup> *The Saga of Erik the Viking/ Erik the Viking*. Rendezte Terry Jones. Anglia, 1988. – Az említett jelenet még meg is duplázza játékát azáltal, hogy a hittérítő bentről viszont kinyitja a kaput a vikingeknek.

Jones, mind a hittérítő esetében a (be)láthatóságon kívül, egy másik dimenzióban gyökerezik. A hittérítő, illetve Indiana Jones válasza olyan magyarázat, amely nem felel meg a jeleneteket megelőző kontextusnak, következésképpen nem is hangozhat el az addigi kontextusokban mozgó szereplők szájából. Arra adnak választ, amit maguk sem érthetnének. Ez az új dimenzió a szereplők szájába adott jelöletlen narratív magyarázat, amely egy olyan felettes síkot teremt, ahol az egyébként értelmetlen, s az adott kontextusban elfogadhatatlan események nem logikátlanok többé. A film műfajában egy ilyen felettes narratív síkot igen nehéz észrevenni. Míg a filmben csak a cselekmény fordulatát látjuk, a szövegben a narrációé is jobban jelölve van. A jelöltség narratív síkokat enged látnunk, amelyek megmagyarázzák a cselekmény logikájának töréseit, ám maguk is olyan rendellenességeket mutathatnak, amelyekre csak egy további narratív sík adhat választ.<sup>10</sup>

A törésvonal okozta dimenzióváltás eredményeképp a narratív síkok narrációjuk tudatossá válásával, reflektálódásával gazdagodnak. S hogy e ponton gazdagítsuk a szóhasználatot: a szövegvilág leképezi, láthatóvá teszi a szöveg narrátorát, aki nem foglal el határozott nézőpontot, hanem nagy gyakorisággal változtatja azokat, s éppen ebben a kiszámíthatatlanságában válik láthatóvá. Ezt a legjobban azok a ritkább esetek példázzák, amikor a szöveg csak a narráció fordulatait tükrözi, az eseményeké nélkül, mint például Kurt Vonnegut *Ötös számú vágóhid* című regényének sokat idézett mondatában: „*That was I. That was me. That was the author of this book.*”<sup>11</sup> Még világosabbá

<sup>10</sup> Fontos hangsúlyozni, hogy egy adott kontextuson belül a törésvonalak mindig *rendellenességként* mutatkoznak. Ebben különböznek a Gérard Genette leírta „narratív metalepszistól”, amelyhez legfeljebb mint annak „kifordított (vagy szélsőséges) formái” rendelhetők hozzá. Vö. Gérard Genette: *Die Erzählung*. Übersetzt von Andreas Knop. München, 1994. 167.

<sup>11</sup> Idézi Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen, 1991. 142. – Az a sajátosság, hogy e három mondat narratológiai szempontból tulajdonképpen három különböző ‘szubjektumra’ utal, a magyar fordításból nem derül ki. Vö. Kurt Vonnegut, Jr.: *Az ötös számú vágóhid*. Ford.: Nemes László. Budapest, 1980. 125.

válík e mozgás, ha elképzeljük a törésvonalaknak egy olyan kizárólag vertikális, időtlen struktúráját, amelynek képzelt folyamata során a narrátor az írás fikatív módon időtlen terében egyben olvasója is készülő szövegének, úgy hogy az olvasottakhoz mindjárt olvasói reflexióit is csatolja, amelyek további olvasás és reflexió tárgyaivá válnak, s végtelenül tovább tükröződnek az írás-olvasás-folyamat időtlenségében. Egy ilyen struktúra a valóságban azonban csak horizontális felbontásában létezhet, ami annyit jelent, hogy az egyes narratív síkok feltöltődnek elbeszél ‘tartalommal’. E modellt megfordítva: az elbeszél tartalom az ilyen reflexív szövegekben szintek törésvonalak okozta hálózattá ágazódik szét.

Fontos azonban megjegyezni, hogy a narrátor nem feltétlenül a cselekmény részeként, nem szükségszerűen valamilyen elbeszélő-figuraként (esetleg magának a ‘szerzőnek’ a figurájaként) válík a szövegvilág részévé, hanem esetenként mint a fikatív írástevékenység, a narráció maga. A narrátor fogalma ugyanis nem jelöl többet, mint annak a szubjektumnak a pozícióját, akinek a beszéde az illető szöveg, ezért nemcsak a szerzővel nem azonosítható, de a beszéde megalkotta elbeszélő figurákkal sem. A narrátor kifejezés így az elméleti szempontból jelöletlen (vagy irreleváns módon jelölt) narratív közvetítettség szimbóluma. Szövege „a befogadó számára úgy jelenik meg, mint írás a falon, mint a babilóniai Belsazár király palotája falán a *mene, tekel, ufarszin*, tehát egy szellemkéz írása, mondhatnánk: a novella szelleméé.”<sup>12</sup> Nem szükségszerű tehát, hogy például Én-elbeszélőként alakot is öltön, mint a fenti Vonnegut-példában.

A törésvonalakkal élő jelölt narrátor illetéktelen módon belebeszél saját narrációjába, ha úgy tetszik, mindig rossz helyen. A jelöletlen narratív szöveg-történet pedig minduntalan ellentmond önmagának. S ezzel egyfajta csiki-csuki, vagy licitálás kezdődik olvasó és a szöveg (avagy a narrátor) között arról, hogy ki van feljebb. Minden egyes narratív beavatkozás egy-egy újabb szintet képvisel. A szöveg vertikálisan is építkezni kezd.

<sup>12</sup> Bernáth Árpád: *Az elbeszélés vizsgálatának kérdései*. Literatura 1980/2. 205-211., 205.

Ennek eredményeképp párhuzamosan több narratív szinten halad, s horizontális mozgása a törésvonalak váltóin haladva cserélgeti a szinteket. Nem arról van szó tehát, hogy az elágazásokkor hozott döntések egy bizonyos irányba terelik a szöveg interpretációját, hanem, hogy valamennyi szál továbbfut. Az egyes elemeknek egyszerre több síkon, több kontextusban van különböző szerepe.<sup>13</sup>

A törésvonal egy olyan látszat-struktúrán alapul, amely egy homogén entitást oszt meg önmagával. A homogén jelleg azáltal őrződik meg, hogy a törésvonal két oldalán húzódó kontextuális logikák önmagukban következetesek, s mindig a másik oldalon állót tüntetik fel látszatnak. Az adott entitás hol az egyik logika szerint jelenik meg, hol a másik szerint, anélkül, hogy a két logika bármelyike szerint is véglegesíteni lehetne.<sup>14</sup> A törésvonal

<sup>13</sup> Jó példaként szolgálhat erre Németh Gábor *A Semmi Könyvéből* című könyve. (Budapest, 1992.) Ebben (1) feltételezhető néhány meghatározatlan számú, s egymással párhuzamosan futó történet/szál, amelyek időbeli és/vagy térbeli egymásrakövetkezéséből hiányzik a történethez nélkülözhetetlen elemi logika. (Akárcsak Jim Jarmusch *Éjszaka a Földön* című filmjének egyrészt egyidőben, másrészt a Föld különböző pontjain, s így az éjszaka más-más szakaszában játszódó történeteiből. *Night on Earth*. USA, 1991.) (2) E történetszálak olyan elemekből rakhatók össze, amelyek nem zárják ki az összeillesztés lehetőségét, de nem is igazolják, több történet-szálba is beilleszthetők. A szálak fel-felbukkanó, de közelebbről meg nem határozott személyek, tárgyak, mozdulatok, színhelyek, stb. köré rendezhetők. Bizonytalan marad, hogy mely és hány elem tartozik egy szálhoz. (3) A több történet-szálba is beilleszthető elemek lehetőséget teremtenek a szálak közötti kapcsolatok megkonstruálására. (4) A végeredmény minden esetben tartalmazni fog annyi heurisztikus elemet, hogy ne lehessen végleges megoldásnak tekinteni. Továbbá az idézőjeles szövegszakaszok más, a szöveget megelőző és azt követő, vagy vele párhuzamosan létező szövegek irányába is megnyitják a lehetőségeket. *A Semmi Könyvéből* elméleti jellegű könyv, a történetírás sajátos 'grammatikája'.

<sup>14</sup> „A megértés két lehetőség között ingázik. A zárás nem választ közülük, nem szünteti meg a bizonytalanságot, nem oldja fel, sőt az utolsó mondatban foglalt csattanóval fokozza a feszültséget. (...) Az értelem és értelmetlenség egyidejűsége a szövegelemekben és a szövegszerkezetekben állandósítja az összeférhetetlenséggel járó zavart.” – írja Thomka Beáta a groteszk alogizmussal kapcsolatban. (In: Thomka Beáta: *A pillanat formái*. 154-155.) Groteszk minőségről beszélni a funkcionális szempontú törésvon-

nem diverz, megmagyarázhatatlan elem a mű szövetében. Sőt, ha jelen van, kiemelten fontos szövegszervező szerepet játszik, viszont csakis az adott kontextushoz képest nyer értelmet. Másrészt törésvonalként bármilyen szerkezeti egység működhet. Egyetlen mondat is a feje tetejére állíthatja a meglévő kontextust. A törésvonalak így nem rendezhetők a szövegnek a kisebbtől a nagyobb tartalmi és formai egységek irányába haladó szerveződése szerint. Hasonlóképpen nem összegződnek a kisebb szerkezeti egységek síkján működő törésvonalak nagyobbakban. Hatásuk szemponyjából leginkább Escher képeinek optikai csalódásaihoz hasonlíthatók.

A törésvonal Roland Barthes kifejezésével élve felszabadítja a szöveget pluralitásában, egymásbafonódó és egymást kizáró hangjainak, „kódjainak” „*fading*”-jében<sup>15</sup>. Sokban hasonlít a Barthes által emlegetett „törésekre” illetve „vágásokra”,<sup>16</sup> de nem mindenben ugyanarra vonatkozik. *S/Z* című könyvének elején Barthes megkülönbözteti a szövegek két csoportját. „A megírható szöveg – mondja – állandó jelenlét, amire semmilyen konzekvens beszéd nem erőszakolhatja rá magát.”<sup>17</sup> A megírható szöveg mi vagyunk az írás közben, a világ játéka, még azt megelőzően, hogy valamely szinguláris rendszer rátelepedne nyitottságára. Barthes a szövegek e csoportjával szemben az „olvasható szövegeket” mint produktumokat definiálja, melyek az irodalom tömegét képezik. Az olvasható szövegeket klasszikus szövegeknek is nevezi, a modernekről pedig egy másik helyen megjegyzi, hogy azokban „a hangok használata szinte mindenfajta támpont megtagadásáig terjedhet”, míg a klasszikus szövegben „ezzel szemben a legtöbb kijelentésnek valamilyen

---

nal esetében a leírási szintek különbözőségén túl már csak azért sem érdekes, mert a törésvonalak létrehozta kontextusok között egyik sem sajátítja ki magának a primér valóság státuszát. Így egyik sem lehet ‘groteszkebb’ a másiknál. (Vö. Károlyi Csaba: *Beszéljünk Garacziról!* Jelenkor 1993/4. 375.)

<sup>15</sup> Vö. Roland Barthes: *S/Z*. Übersetzt von Jürgen Hoch. Frankfurt am Main, 1987. 25.

<sup>16</sup> Vö. Roland Barthes: *A szöveg öröme*. Ford.: Mihancsik Zsófia. Budapest, 1996. 77.

<sup>17</sup> Vö. Roland Barthes: *S/Z*. 9. (Fordítás tőlem. H.E.)

eredete van, azonosítható atyja és tulajdonosa”.<sup>18</sup> Amiért is az utóbbiak olvasása azok pluralitásának, hangjainak felszabadítására törekszik, jótékonyan szembeszegül a klasszikus szöveggel. S itt érkezünk el ahhoz a kétszeresen inverz megszorításhoz, amely elvileg még a törésvonal fogalma által implikált pluralizmust is feloszlatja, s ugyanezzel a mozdulattal (az elven túlmenően) meg is menti azt a szövegmagyarázat számára. Ugyanis amit Barthes a „klasszikus” szövegen olvasási stratégiaként kipróbál, az más (legújabb?) szövegekben sajátos helycserével a szövegek stratégiájává, intenciójává válhat. A törésvonal jelensége egy olyasfajta plurális szöveg sajátja, amit Barthes „megírható szövegnek” titulál. S ha ez így van, akkor automatikusan megváltozik vele szemben alkalmazott olvasói stratégiánk is. Barthes törekvése mögött Sade, Balzac és mások szövegeinek elemzésekor nem annyira a szövegek felszabadítása, mint sokkal inkább az olvasásé rejtőzik, s ha ennek mintájára egy „megírható szöveg” olvasására vállalkozunk, úgy azt a dialógus szempontjából egy plurális szöveggel szemben alkalmasint épp szinguláris, rendszerező törekvésünk hordozhatja. Még akkor is, ha az ellentmondásos struktúra érzéksalódásainak leírása kihathat az olvasat jellegére, s annak rétegződésébe kerülhet. Egy többszintessé és ellentmondásossá váló szövegmagyarázat, amely ‘magában beszél’, a törésvonal szövegtechnikájának esetében annak jele is lehet, hogy érti a szöveget.

### *Törésvonalak Németh Gábor : eleven hal című szövegében*

Az *eleven hal* először a JELENKOR 1992/9-es „Halszem-halszám” című tematikus számában jelent meg.<sup>19</sup> Az alábbiakban elsősorban a szöveg törésvonalaira, s nem minden részletre kiterjedő vizsgálatára kívánok koncentrálni.

A törésvonalnak sokféle megvalósulása lehetséges. Az elsőre az egész szövegnek a halszámhoz való kapcsolatában bukka-

<sup>18</sup> Uo. 46.

<sup>19</sup> Jelenkor 1992/9. 711-713. – A szöveg rövidségére való tekintettel a pontos oldalszámhivatkozásokat a továbbiakban mellőzöm.



nunk. Mindenki tudja, hogy a bálna nem hal. S mégis természetes, ha egy hal-számban a bálnáról is szó esik, ahogy ez a folyóiratszám más írásaiban is történik. Nem is tematizálják a problémát. Amikor az *:eleven hal* narrátora megjegyzi, hogy „A bálna nem hal”, s hogy „Ezen elég sokszor fennakadtam”, megakasztja a szemet hunyni kész olvasót; arra kényszeríti, hogy biológusként is elgondolkodjon a dolog fölött. E tudatosítás által az *:eleven hal* épp a többi bálna tematikájú szöveg tükrében különbözik el a halszám írásaitól. Németh Gábor írása bálna – inkognitóban. Ezt viszont csak onnan tudjuk, hogy figyelmeztet rá.

Közelítvén a szöveghez tagolását érdemes következőnek szemügyre venni. Ez két tendenciát mutat, az első, hogy a számozással mondatokra, vagy mondatoknál alig nagyobb egységekre bontja a textust, amelyek a számozás alosztályai szerint kisebb, hierarchikus csoportokba rendeződnek. A másik tendencia, hogy a szöveget a címben szereplő, illetve a szöveg végén álló kettőspont két irányba is nyitottá teszi, másrészt – jól bevett módszerrel – végtelenül ismétlődő ciklussá zárja össze. E diszkrepanciát a horizontális tagolás teszi különösen hangsúlyossá. A rendszámok jellegéből (az alárendelt sorszámozásokat nem választják el pontok), illetve a szöveg záróparafrázisából könnyen felismerhető a háttérszöveg, Wittgenstein *Tractatus logico-philosophicus*, amelyben az egyes tételek rendszámaiként szereplő tizedesszámok „a tételek logikai súlyát, a kifejtés(em)ben rájuk helyezett nyomtatékot jelzik”.<sup>20</sup> Az analitikus felosztást igazolandó a szöveg ténylegesen axiómákkal, bizonyításokkal, definíciókkal és ezekből levont következtésekkel van telezsúfolva. Valami vagy valamik a szöveg végére be is bizonyosodnak, amint arra – ha esetleg nem vettük volna észre – az euklidészi bizonyítás latin zárómondata külön figyelmeztet. Igaz, nem kevésbé zavarbaejtő módon, amint az a wittgensteini háttérszövegben történik. Egy diszkurzív gondolatmenet éppen azzal töltene be a feladatát, hogy befejezett, s hogy nem kell

<sup>20</sup> Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés (Tractatus logico-philosophicus)*. Ford.: Márkus György. Budapest, 1989. 11.

előlről kezdenünk. S habár ez Wittgenstein ismeretében már ennyiben sem igaz, az *eleven hal*-ról mégis leszögezhető, hogy a szöveg argumentatív felosztásában törésvonal húzódik a befejezetlenség/körkörös ismétlődés és az érvelés linearitása között. E két ellentétes tendencia között bukdácsol, mint egy megakadt lemezjátszó. Külön problémát jelent a kérdés, vajon milyen műfajú, egyáltalán irodalmi szöveggel állunk-e szemben. A számozás a mondatok olyasfajta kapcsolatát jelzi, amely nem az irodalmi szerveződés sajátja. Mert az irodalmi szöveg egyrészt nem kettőzi meg magát azzal, hogy külön, másodlagos jelölő-rendszert alkalmaz azokra a kapcsolatokra, amelyek egybefűzik. Másrészt e kapcsolatok bonyolultabban szövődnek az analitikus számozás linearitásánál. Feltételezhető tehát, hogy a jelen szöveg azzal nyeri vissza literaritását, hogy felbomlasztja a logikai rendet, felmutatja annak imitáltságát. A tüzetesebb vizsgálat arra kell választ adjon, hogy ez miképp is történik.

A számozás értelmében a szöveg 11 logikailag kiemelt szakasz köré szövődik. (S nem 7 köré, mint Wittgensteinnél. Miért éppen 7? Miért 11?) Az egyes pontok hosszúsága különböző. Az 1-es és 8-as rendszámú szakaszok terjedelme jóval meghaladja a többiét. Ez vagy annak köszönhető, hogy a rövidebbek kevesebb kifejtést igényelnek, vagy annak, hogy kifejtetlenebbek. Ez utóbbi elgondolás összhangban állna a szöveg kezdetével és zárlatával: a semmiből folytatódik, s az ürességbe nyílik; nem teljes. Van azonban egy másik megoldás is e problémára: a szöveg három tematikus egységre bomlik, melyek mindegyike a halról szól, ám különböző műfaji keretek között. Három szöveg keveredik össze: egy autobiografikus (1-es és 10-es szakaszok), egy definitív-teoretikus (2-7, 9-es illetve 11-es szakaszok), s egy ‘belletrisztikus’ (8-as szakasz). E műfaji különbségek magyarázatul szolgálhatnak a terjedelmi különbségekre (a teoretikus nyelv kevesebb helyet igényel mint az ‘irodalom’), s következményükként kirajzolódnak a szöveg tematikus törésvonalai. (a) A 2-es szakasz sajátos senkiföldjét, jelöletlen törésvonalat alkot az autobiografikus és a definitív-teoretikus rész között. Mondatai egyaránt lehetnek az önéletrajzíró elkalandozó és az elméletíró felvezető gondolatai. A téma észrevétlen mesélőt vált, egy

másik szöveg kezdődik. (b) A 8-as pont jelölt törésvonal a definitív-teoretikus, s a ‘belletrisztikus’ rész között. Ezzel a szöveg egyrészt folytatódik, hiszen az elkövetkezendők is csak a hal-számba íródo szöveg részei, másrészt újakezdődik, mert a ki-emeléssel várokozást ébreszt, hogy hátha ez a továbbiakban jobban sikerül; a folytatás egy olyan reflexív pontról indul, ami a megelőzők fölé emeli, anélkül azonban, hogy azok elvesztenék szerepüket. Narrátora fenntartani látszik a narráció homogenitását, a következő szakasz azonban ‘eleven’ cáfolata lesz ‘beszámíthatóságának’. Nem *ura* szövegének. A narráció homogenitásának bizonyítékai kizárólag grammatikaiak (egyes szám első személy), a három tematikus rész valójában skizoid szét-szakadottságáról tesz tanúbizonyságot. (c) A három rész a szöveg végére egymásba fonódik, az utolsó pontok nem vonatkozathatók egyértelműen egyikre sem, sajátos zárókontextust alkotnak. (Erről azonban később.) A három tematikus rész a saját keretei között is ellentmondásokba keveredik, tovább ‘repedezik’. A maga módján tovább cáfolja a forma sugallta diszkurzív logikát.

(A) A szöveg elején jelentkező narrátor önéletrajzíró – de ez nem biztos. „A legfontosabb emlékeimről nem tudom eldönteni, valóban megtörténtek-e” – mondja. Csak az nem dönthető el, ami az önéletrajzírás retorikájának legfontosabb eleme, hogy hogy is volt az, amire már senki (más) nem emlékszik. Az sem világos, hogy szenilitással van-e dolgunk, vagy beteges hazudozással: Az előbbi az 1.1-ben hiányzó szó, az utóbbit a „*Rozmaring eszpresszó, mondjuk*”, illetve az „*El valaki valahol, aki őrizgeti az összes erről szóló újságcikket*” tetszőlegessége sugallja. Arra is lehet azonban gondolni, hogy a narrátor legfontosabb emlékeit négy éves kora tájt szerezte, s ezekre valóban csak homályosan lehet emlékezni. Egyrészt szokatlan épp a homályos emlékeknek fontosságot tulajdonítani, másrészt talán a homályosság és a fontosság között emlékek esetében éppenséggel egyenes arányú kapcsolat van. Végso soron pedig úgymond tudhatjuk, hogy gyermekkori emlékeink még akkor is a legfontosabbak, ha nem akarjuk. Ezeknek az eldöntetlenségeknek köszönhetően tisztázatlan marad az önéletrajz jellege.

Az emlékiratnak, a vallomásos történetnek éppúgy felmerül a lehetősége mint a kordokumentumnak. Sok adat hangzik el, ám valamennyi a bizonytalan emlékek homályából. Üres információk maradnak: nem tudjuk meg, hogy mi és kik, hol, mikor, melyik regényben. Az ezekre vonatkozó mondatok eredeti funkciójukban fölöslegessé válnak. Új funkciójuk pedig a Magritte-i *Ez nem pipa* mintájára épp annak reprezentálása lesz, hogy amiről szó van, nincs jelen. Amit Magritte képe ‘feliratoz’, itt jelöletlen törésvonalként testesíti meg az emlékirat cáfolatát.

(B) A 2-es ponttól kezdődő elméleti eszmefuttatások „*A bálna nem hal, pedig olyan mint egy hal*” paradoxonát bontakoztatják elméletté. A képi-teoretikus jellegű kijelentéseknek performatív jellege van: a mondatok egyben azok is, amiről szólnak, ezért nincs végleges érvényük. Maguk a mondatok is egy szöveg részei, s így magukkal hurcolják saját cáfolatukat. A szöveg kijelentései állandó logikai rövidzárlatokba bonyolódnak. Ha semmi sem az, ami, akkor az erre vonatkozó kijelentések sem azt jelentik, amiből erre következtettünk. A teoretikus mondatok így ismételten több síkon értelmezhető törésvonalakként viselkednek, olvashatók így is meg úgy is.

(a) Szemlélhetők egyrészt a törésvonalakba vesző szöveg teoretikus igazolásaként, az ‘irodalmi szöveg mint törésvonal’ művészetontológiai tételeként. Ami Julien Sorrelnak, naplemen-tének, igazságnak látszik, az a mondat. Bármí, amit leírsz, jelentősnek látszik, pedig nem több mint bármí. Az irodalom – szövegek halmaza – ezért folyamatosan alulmúlja azt, aminek látszik. Az irodalom csodálatos halszaporítás: a semmiből sok semmi lesz. Mindenki jóllakik, mégis mindig marad belőle. A szöveget elfogyasztják, mégis mindig visszamarad. Vagy másképp: a szöveg azért *eleven* hal, mert bárhogy fogod meg, végül mégis kicsúszik a kezedből. A szöveg nem más mint a valóság és egy másik valóság között húzódó törésvonal. Az egyik valóság nézőpontjából a másik mindig csak látszat, s mindkét valóság csak azért van, mert a szöveg van. A szöveg mint törésvonal egyszerre hoz létre és semmisít is meg mindent. Továbbá a szöveg is csak addig van, amíg létrehozza, s meg nem semmisítette azt, aminek ön maga is csak törésvonala. A szöveg mindent be-

szippant, de nem igazi entitás, önmaga sem más, mint ez a beszippantás, *fekete lyuk*. Csak abból lehet létezésére következtetni, hogy hatására megjelennek majd eltűnnek a létező dolgok. S e képek sora tetszőlegesen folytatható.

(b) De ugyanúgy olvashatók az általuk kifejtettek demonstratív cáfolataként is. (b.a) Jó példák erre az egyes axiómák és következtetések között előforduló logikai hibák. Ilyen például az 5.22: „Az 5.2 a Kukorellyben van”, amely az 5.2 lábjegyzete lenne, s mint ilyen nincs a helyén. Pontosabban az 5.22 az 5.2-t kiegészítve, mely utóbbi szerint „A regényben nincs Julien Sorrel, naplemente, igazság; a regényben mondatok vannak”, sajátos rövidzárlatot valósít meg. Mivel az 5.22 nem csupán kiegészítő lábjegyzetként, hanem a szöveg részeként is funkcionál, tartalma az 5.2 tartalmának gyökeres átértelmezése, s tulajdonképpen azt ‘jelenti’, hogy az 5.2 nem a szöveg, hanem a Kukorelly, vagyis egy másik szöveg része. Az 5.2 ezzel szemben az 5.22-t kérdőjelezi meg azzal, hogy ha a regényben nincs Julien Sorrel, naplemente, igazság, akkor a szövegben sem lehet Kukorelly. Azaz az 5.2 magára vonatkozó állítása és az 5.22-re vonatkozó cáfolata szerint, ha az 5.2 a szövegben van, akkor nem lehet a Kukorellyben. („Minden krétai hazudik.”) (b.b) Hasonló problémák adódnak a képi illusztrációkkal is. Itt a képzelet viselkedik törésvonalként. Az irodalmár (horgász = utál halat enni = nem szereti a szöveget) és az olvasó (halevő = szereti a szöveget) distinkciójába nehezen illeszthető a „szöveg: eleven hal” képzelet: amíg a pozitív értékkel felruházott olvasó elfogyasztja (tehát megöli), az irodalmár (horgász) visszadobja (életben hagyja, vagy, a hal szempontjából rosszabb esetben a ‘szomszédnak’, az olvasónak adja) a halat. Az ‘eleven’ és a ‘halevő’ képzelet az olvasóra vonatkoztatva esetleg összehelyezhető a „hal karácsonya” felidézte keresztény szimbolikában. Ám azzal az interpretáció, s nem az olvasás van kapcsolatba hozva, vagyis a ‘hal elkészítése’ (irdalás = a hal bontása? = arany Metszés?), s nem a hal ‘örömmünnepe’, másrészt pedig a ‘testből evés’ misztériuma (Oltáriszentség, Úrvacsora) ismételt nem a karácsony, hanem a húsvét képzetköréhez tartozik. A sűrűn összeütközésbe kerülő állítások azonban nem pusztán szö-

veghibák, hanem annak a narratív önkénynek a bizonyítékai, amely a szöveg valamennyi részegységében működik. Előfordulásukra a narráció inkonzekvenciája a magyarázat.

(C) Ez a fegyelmezetlen, pusztán grammatikailag konzekvens narrátor leginkább a harmadik, ‘belletrisztikus’ részben lepleződik le. Itt találni a törésvonal legmarkánsabban jelölt példáit is: „*A főhős szerencsés – jókedvében talál – egészen a bizonyos országig viszik (...)*”. Szerencsájének magyarázata nem a történetben rejlik: nem rendelkezik olyan tulajdonságokkal, s nem is a történet körülményeinek köszönheti szerencsését, hanem a narrátor ‘jókedvének’, egy aligha releváns szövegszervező elemnek. Hasonló tanulságokat rejt az „*Egy bizonyos országon mostanában egyre inkább Lisszabont (sic!) érték.*” is. A narráció nagyfokú jelöltségét ebben a részben az éppen nem íródo novella sajátos kettőssége okozza.

(a) A 8-as pont lezárja a megelőző önéletrajzi, illetve definitív-teoretikus részeket, visszatekint rájuk, s e rezümével egy új szinten folytatja a szöveg írását. Kiemelt szerepét nemcsak annak köszönheti, hogy bevezeti a harmadik tematikus részt, hanem, hogy egy másik lehetőséget is felvet: a megelőző szövegrészeket elrontott *szépirodalmi* kísérleteknek minősíti. Ezzel egy új kapcsolatot létesít: a sikerült és nem sikerült irodalmi kísérletek törésvonalát. Anélkül azonban, hogy a hármass felosztás lehetősége megszűnne: Mint látni fogjuk, e harmadik kísérlet sem lesz sikeresebb a többinél, s a három sikertelen próbálkozás e harmadikat is visszaveti a tematikus hármassba. A 8-as pont ezzel olyan törésvonallá válik, amely párhuzamosan a szöveg kétféle tagolását reprezentálja.

(b) A folytatás mást hoz mint az eddigiek voltak – anélkül azonban, hogy jobban sikerülne: az autobiografikus hal- emlékek és a teoretikus hal-példabeszédek után a hal mint elbeszélés-motívum válik a szöveg témájává. A 8-as ponttal kezdődő szakasz az a történet, amit a ‘szerző’ a halszámba akart volna megírni, s amit elmesél, hogy lássuk, mit nem írt meg. E ‘demonstráció’ azonban a történet maga.<sup>21</sup> Demonstrációja so-

<sup>21</sup> S nem hagyomány nélküli: Vö. Marcel Bénabou: *Warum ich keines meiner Bücher geschrieben habe*. Übersetzt von Ulrich Raulff. Frankfurt

rán az *:eleven hal* narrátora két narratív hangra esik szét: az egyik a történet mesélő-narrátora, akie a kész történet, a másik a kommentáló-narrátor, aki a történetet kívülről, a megírandó történet lehetséges fordulatai szerint szemléli. Egy pusztán lehetséges történetet olvasunk a hozzáfűzött kommentárokkal, de újra- és újra akadnak olyan elemek, amelyek a lehetséges történetbeli eseményeket a tényleges történet szintjére emelik. Ha például a 8.91-ben az áll: *„Az állampárt hitelesítő pecsétje. A matrica közepén a szó: Stranière? Soldad? Esetleg valami a kesztyűtartóban”*, úgy e nevek kérdése egyaránt lehet a kommentáló narrátor dilemmája, hogy meg nem írt története e pontján milyen nevet adjon az állampártnak, hogy találjon-e a főhős valamit a kesztyűtartóban, illetve a főhős próbálkozása, hogy a szót kibetűzze, és kíváncsisága, hogy megnézzze, nincs-e valami a kesztyűtartóban. A meg nem írt novella számtalan mondata ezzel ismételtelen olyan törésvonalat képvisel a belletrisztikus rész szintjén, amelynek hatására az egy lehetséges és egy valóságos történetre bomlik.

(c) A meg nem írt történet szempontjából kommentáló narrátor a hal-motívum ismétlődését csak mint lehetőséget emlegeti. Az *:eleven hal* című szöveg – a három tematikus rész – ezzel szemben maga is a hal-téma variációinak tekinthető. A hal-motívumok a meg nem írt történetet ugyanúgy megelőzik, ahogy folytatódnak is azt követően. A meg nem írt elbeszélés ennek értelmében a variációk egyike, a szöveg végtelenül aszociálható motívumainak része. A mesélő-narrátor és a kommentáló-narrátor szerepei a meg nem írt novella tematikus egységéhez tartoznak. Miközben tehát a kommentáló-narrátor distanciára törekszik a meg nem írt novella hal-témájával szemben, az egész szöveg szintjén az *:eleven hal* narrációjának perspektívájából az *:eleven hal* egyik téma-variációjaként mint a meg nem írt novella kommentátora válik motívummá, s a hal-tematika részévé. A kívülálló kommentátor is ‘belül’ van a szövegben.

am Main, 1993.; Richard Weiner: *Der leere Stuhl. Analyse einer ungeschriebenen Erzählung*. Übersetzt von Wolfgang Spitzbardt. In: *Uő: Der gleichgültige Zuschauer*. Leipzig, 1992. 124-149.

Így szakad szét az egész szövegre vonatkozó narratív perspektíva a meg nem írt történet kommentálásakor különböző narrációs szintekre. Szétválasztásuk lehetetlen, mert ugyanazon szövegelemek által és egysíkjában vannak reprezentálva.

(D) A szöveg zárómondatai fordított sorrendben újra felveszik az elhagyott tematikus szálakat. A 9-es pont a belletrisztikus rész tanulságát rögzíti. A 9.1 vonatkozik a belletrisztikus rész tanulságaira, de egyben visszautal a definitív-teoretikus részre. Míg a 10-es és 11-es szakaszok az autobiografikus részt idézik fel, de egyben a definitív-teoretikus és a belletrisztikus rész tanulságait is felölelik.

(a) A 9-es pont: „*Könnyű novellát nem írni.*” a kommentáló-narrátor nézőpontjából helyes következtetés. Hiszen a vázolt történet nem íródott meg. Megírni, ahogy a „*Darvasi Szegeden: hogy épp itt kezdődne, hogy épp itt kezdődik el az irodalom*”, a kommentáló narrátor kijelentése értelmében nehezebb, mint mondjuk kitalálni. Az egész szöveg szintjén az elbeszélés mégis megíródott, az állítás hamis. Az adott szöveghelyzetben a kijelentés az ellenkezőjét jelenti annak, amit mond.

(b) Az *eleven hal* narratív perspektívájából a 9.1: „*Quod erat demonstrandum*” nem a „*Könnyű novellát nem írni*” igazolása, hanem cáfolata. Azt sikerült bebizonyítani, hogy a „szöveg-írónak” éppenséggel nehéz novellát nem írni. Ezzel a cáfolattal a belletrisztikus rész a definitív-teoretikus rész igazolásává lesz. A szöveg valóban eleven hal, kicsúszik ‘szerzője’ kezéből is. A ‘szerző’: rossz horgász. Ez a következtetés visszahat magának a megírt-meg nem írt elbeszélésnek a zárlatára is: „*A cápa szája tátva, függöny.*” A szöveg eleven hal – ezt már tudjuk –, néha cápa: ezt most tanuljuk hozzá. Ha kell, bekebelezi akár a saját ‘szerzőjét’ is. A ‘szerző’ olyan, hogy a saját szavai pusztítják el; minden szavával magába harap.

(c) A 10-es szakasz: „*Teljesen valószínűtlen, de mégis úgy emlékszem, hogy egyedül voltam a bálnában. S a bálna körül, a sötétben sem volt senki. Ácsorogni, egyedül, a sötétben.*” az elmondottak értelmében egy több szintre ágazott szöveg zárószakasza. Egyrészt váratlan visszakanyarodás az autobiografikus témához, másrészt – a szöveg egy másik, elvontabb szintjén



– visszatekintés az egész szövegre, egy újabb, s utolsó elkülönbözés a narrációban.

Ezt az egyedülletet nem a bálna és a benne lévő emlékező-narrátor kontrasztja hozza létre. Miféle egyedülletéről van szó, miféle hely az, amiről a 10.1 azt mondja: „*Mert sem akkor, sem most, sem semmikor, nem kísér el senki sem oda.*”? Ebben a mondatban egyesülni látszik a három rész. Az önéletrajzíró pontot tesz elérhetetlen emlékeire. Ám nem csak a bálnában van sötét, hanem a bálna körül is. Nem egyszerűen a narrátor van a bálnában, hanem a bálna a narrátorral a sötétben. Ez a „*sem akkor, sem most, sem semmikor*”-hely több is az emlékek helyénél. Lehet, hogy azért oly titokzatos és elérhetetlen, mert elmondhatatlan, s akkor ez már a teoretikus gondolata. Azért elmondhatatlan, mert ez a hely maga a szöveg, a mondásnak az a formája, amelynek szövete mindent elnyel és sötétségbe borít. A szövegnek nem az a tulajdonsága, hogy világosságot hozzon az elmékbe. S lehet, hogy épp ezért a belletrisztikus rész narrátoráról is szó van, aki büntetésből van a szövegben, amiért ahelyett, hogy világos szavakkal hirdette volna az igazságot, szövegszerűen köntörfalazott, s mint Jónás próféta megszabadni igyekezett a mondás feladata elől. Ott ácsorog egyedül, a szöveg „*huzatos félhomályában*”.

(d) A szöveg még az előtt van, hogy Jónás próféta jobb belátásra tér. A szöveg Jónásnak az az állapota, amikor még nem mondja, amikor még a bálnában van. A szöveg az, amiről nem lehet dönteni. Legfeljebb újra lehet kezdeni, ahogy a szövegzáró kettőspont sugallja. Avagy abba lehet hagyni, de nem szabad csodálkozni azon, ha nincs vége. A 11-es pont szövegértékű mondat. Tartalma megfelel annak a tanulságnak, ami az *:eleven hal* egész szövegéből következik: Aki többet keres a szöveg beszédes példájában annál, ami a hallgatásban rejlik, tévedésben van. Az *:eleven hal* narrátora ezzel végrehajtja utolsó reflexív felülemelkedését önmagán.

\*

Az elmondottak az *:eleven hal* című Németh Gábor-szöveg rejtette argumentatív lehetőségeknek csupán töredékét alkotják. A törésvonal fogalma pedig a szövegnek talán túl sokféle jelentését öleli fel ahhoz, hogy a bemutatottnál jobban formalizálni lehessen. Arra azonban használható, hogy megragadjuk vele néhány reflexiós szövegszervező technika *szemléletmódját*. Az agárverseny folytatódik.

(1993 – 1996)

## Jánoskám, egyetlenem – mégis oly sokféle

Darvasi-trilógia, ráadással

### *Starwars*

Darvasi László prózaszövegeinek viharosan sikeres fogadtatása a legújabb próza lassan immár egy évtizedes történetének legérdekesebb eseménye. Az 1956 körül született, JAK-korú szerzők közül, a sok szempontból kitüntetettnek látszó 1986-os év óta egész egyszerűen senki mást nem fogadott el és be a magyar irodalmi közvélekedés olyan sebességgel és egyöntetűséggel, mint ezt a fiatal, 1962-es születésű, Szegeden élő prózaíró.

*A Horger Antal Párisban* (Budapest, Holnap 1991.) című első verseskötetet – bár a nyilvánvaló tehetség nem maradt észrevétlen – nem kísérte a szokásosnál nagyobb figyelem, de már ekkor is a szövegek epikus erejének kiemelése volt a kritikák vezérszólama. *A portugálok* (Budapest, JAK – Pesti Szalon 1992.) című, verset és prózát vegyesen tartalmazó kötet, lévén második, már jóval nagyobb visszhangot váltott ki: a kritika érdeklődését (lám, megmondta) elsősorban a lírából a prózába való, jól nyomon követhető átmenet tanulmányozása kötötte le. A kritika által ily módon némileg már előkészített, megjövendőlt vagy preformált áttörést *A veinhageni rózsabokrok* (Pécs, Jelenkor 1993.) című prózakötet hozta meg, a történet<sup>1</sup> állítólagos

---

<sup>1</sup> Dolgozatom gondolatmenete sokat köszönhet Az irodalomértés horizontjai című konferencián Pécsen, 1994 áprilisában elhangzott Kovács Sándor s.k. – dolgozatnak, a vele és a szegedi deKON-csoport tagjaival Darvasiról s másokról folytatott beszélgetéseknek.

diadalával, régóta várt visszatéréssel együtt, s Darvasi-olvasásunkat azóta is a harmadik kötet kapcsán alaposan kifejtett nézetek uralják. Darvasi sikerét aztán – ha jól érzékelem – a közvéleményben megszilárdították az Élet és Irodalomban rendszeresen közlő alteregó, Szív Ernő tárcái, majd *A vonal alatt* (Szeged, Délmagyarország 1994.) címmel önálló kötetben megjelent gyűjteményük, noha az irodalmi kritika ezideig – mondhatnám: zavartan – hallgat róluk. A legfrisebb kötet, *A Borgognoni-féle szomorúság* (Pécs, Jelenkor 1994.) ebbe a térbe érkezik, és, bizony, a kritika újabban (egyelőre halkan és nagyon finoman) épp a történetalakításban vél túlkapaszkodásokat felfedezni, abban tehát, amiben eddig a legfőbb novumot látta, s amire a szerzőt eddig leginkább biztatta. Közvélekedés maradt mindazonáltal, hogy Darvasi jó úton van a nagyobb terjedelmű elbeszélés, majd alighanem egy régóta várt nagyregény felé.

Akár egy formátumos és önálló tehetség keresi itt az alkathoz legjobban illő iránylatot, akár a kritika lökdösi a materiát az általa légritkának érzékelt irodalmi terekbe, akár kivételesen egymásra talált vagy egymáshoz csiszolódott a kettő, a fentiekből annyi bizonyosnak látszik, hogy az irodalomrendszer pillanatnyilag inkább igényli a prózát, mint a verset, inkább a történetet, mint a szöveget, inkább a novellát, mint a tárcát, inkább az elbeszélést, mint a novellát, és (sic itur ad gloriam mundi) inkább a regényt, mint az elbeszélést.

Az eddigiekkel persze nem az átütő siker (s – bizony – helyenként, a legújabb irodalmon belülről, de más poétikákból figyelve, nem titkoltnan, de azért inkább csak szóban kifejtve: a fanyalgás) okait, csupán feltételrendszerüket kívántam leírni, s ennek kapcsán a Darvasi-szöveg bevett olvasatát. Elbeszélés, történet, világszerűség, metaforikusság, eleje-közepe-vége-teljesség: a Darvasi-szöveg ilyenén értelmezésén immár nem szokás vitatkozni, esetleg – de ott sem nyilvánosan – ennek értékelésén.

Elbeszélés, történet, világszerűség, metaforikusság, eleje-közepe-vége-teljesség: az eleve létező elvárások (vagy az azok által kiváltott ellenállás) brutális erejét mi sem mutatja jobban, hogy az interpretációs alaptézisek kialakulásukkor, a harmadik kötet fogadtatásakor korántsem voltak ilyen veszedelmesen egy-

öntetűek: azóta jelentősen leegyszerűsödtek, egyneműsödtek, apránként megszűntek az interpretáción belüli finomabb megkülönböztetések, izgalmas ellentmondások, hasadások – olyannyira, hogy ha mostanában valaki valami effélet hoz létre, az már nem is nagyon látszik.

Hogy világos legyen: problémám nem az (enyémétől eltérő) elvárások léte, vagy hogy a Darvasi-szöveget történetként lett szokás olvasni, hanem hogy az egyéb előfeltevésekből születő olvasatok eddig kevésbé kaptak hangot, s hogy így Darvasit úgyszólván kizárólag történetként lett szokás olvasni. Az egyféle olvasás pedig, legyen az bármilyen, elszegényíti a szöveget is és az olvasót is.

Ez pedig szerintem senkinek se jó.

Így aztán most hosszú idézetek következnek.

### *Return of the Return*

Károlyi Csaba 1994 elején tulajdonképpen a következőképpen fogalmazott (a magyar próza *Film* utáni történéseiről):

*„Valami mégiscsak elbeszélhetővé válik. Elkezdődik a történet rafinált visszacsempészése. (...) Az önreflexió háttérbe szorul, a sugalmazáson, a mágikus vagy anekdotikus megfeleltetéseken keresztül kétségtelenül visszakerül a történet a prózába. (...) Egyrészt a történetmondás leépülésének lehattünk (...) tanúi, (...) másrészt újabban egyfajta visszatérés figyelhető meg a történetmondás irányába (...) Mostanában mintha nagyobb lenne a bizalom, és minden dilemmán túl kezdene tért nyerni a történet.”*

Ugyanakkor Szirák Péter:

*„A fent vázolt olvasói beállítódás Darvasi Lászlónál sem a minimalista, jelzésszerű kisprózai kísérleteket tünteti ki (A portugálok), hanem azokat a konzervatívabb, zártabb szerkezetű elbeszéléseket (A veinhageni*

rózsbokrok), amelyek egyre inkább más hagyományok kontextusában fedezik fel a hiány uralta létezés tragikumának érvényes megfogalmazhatóságát. Darvasi prózájának a világszerűséget fokozottan fenntartó, az elvont jelentéseket egyre inkább megnyilvánító szimbolizációs karaktere az alakítottságnak, az esztétikai tapasztalat közvetítésének elmélyültebb változatát mutatja, mint a kortárs minimalista próza túlnyomó része.”

Velük egy időben Mikola Gyöngyi:

„Darvasi harmadik kötetében szereplő novelláknak és elbeszéléseknek a helyszíne (...) olyan hely (...) ahol az emberek ismerik egymást, ahol létezik egy virtuális közösség, akinek a színe előtt történnek a dolgok, és ezeknek a történeteknek jelentése és jelentősége van. (...) A tér és az idő zárt kontinuumok, melyek zárt cselekményt tartalmaznak. Darvasi nagyon kedveli a bűnügyi történeteket, amelyek lassan bontakoznak ki a bonyolult előre- és visszautalások és a szimbolikus értelmű motívumok hálójából, melyek segítségével megteremtődik az ilyesfajta történetekhez elengedhetetlenül szükséges homály. Az olvasás műve a rejtvényfejtéshez hasonlatos, a rejtélyek megoldhatók, és többnyire csak egy helyes megoldás képzelhető el.”

Bán Zoltán András kritikája 1994 nyarán:

„...ismét feltámadt a vágy a vérbeli történetek iránt, szeretnénk bizni és reménykedni egy elbeszélhető világban. (...) És kétségtelen, hogy Darvasi mindent megkísérel kielégíteni ezt az igényt. Többnyire klasszikus novellát ír, (...) Másképp kifejezve: saját, összetevészethetetlen világot. Hogy ezt csak részben, foltosan sikerült megteremtenie, arra két, egymással persze összefüggő magyarázatot ajánlanék. (...) [1. technikázás, 2.] „Darvasi nem mindig hisz saját anyaga önere-

jében, talán azért, mert ez a matéria egyelőre csak rendkívül sebezhető, néha lukacsos formában áll rendelkezésére. Van cselekmény, vannak alakok, van miliő, többnyire nyersen és megformálatlanul, 'minden megvan', ami a komoly epikus építkezéshez szükséges, de mégis nehezen körvonalazható az egész; minden olyan ismerős, ám ugyanakkor igencsak fantomszerű. (...) Pedig Darvasi igen komoly és becsülendő erőfeszítéseket tesz, hogy feltárja saját anyagát. Hogy szervesé tegye világát, hogy a szó teljes értelmében egy novelláskötetet helyezzen az olvasó asztalára különféle elbeszélések véletlenszerű halmaza helyett. Nem is nagyon rejtett ciklus keletkezik így (...). A ciklus főszereplője (...) a Szépség kopasz koldusa, a PARSIFAL 'tisztá balga' alakjának oroszos, vagyis együgyűbb, kommunikációképtelenebb, 'szentebb' változata. De mivel mégis oly sokféle, megjelenésében gyakran oly esetleges, ezért nem hiszem, hogy az Elbeszélés Szellemét testet ölthetne alakjában."

Károlyi-kritika ugyanakkor:

„A prózában megjelenített életanyag, mely az utóbbi években talán túlságosan 'nyelvivé' vált (...) most ismét kezd – mivé is? emberivé? szociológiailag is megközelíthetővé? életszagúvá? megismerésközpontúvá?, ezek nem a legjobb kifejezések – mondjuk talán inkább így? egyszerűen csak elbeszélhetővé, elbeszélendővé válni. (...) [Darvasi prózája] a nagyon is kézzelfogható dolgoknak a szövegbe sűrítésére törekszik, ábrázolt világa nem légies elemekre, hanem éppenséggel a megragadható elemekre épül. Azonban maga az írói világ, ami felépül, valahogy mégis légies, (...) diszesen finom és artisztikus, néha szecessziósan vagy barokkosan telített. (...) Az elbeszélőnek az a szenvedélye, hogy az egész világot beleírja a történetbe, egyrészt rendkívül érzékletesekké teszi az írásokat, másrészt azonban

*helyenként a túlirtság, a túlszűfolttság veszélyét rejt magában. (...) Megvallom, kedvelem ezt a szenvedélyes írásmódot, mert lendülete és személyes tétje van. Mégis veszélyesnek látszik néha, amikor az író olyan közel enged hőséhez, hogy amit róla mond, azt nem tudom tőle függetlenül értelmezni: ilyenkor szenvedélyesebb előadást szeretnék olvasni. (...) ...a szikár tények maguk adjanak ki egy teljes képet a világról, és ne mindig az író embernek az élettények közti határtalan tobzódása vezesse az olvasó tekintetét. (...) Már önmagában az is figyelmet érdemel, hogy valaki, egy mostani prózaíró ilyen radikálisan meri vállalni a prózaíróvá válásakor éppen meghatározó formálásmóddal ellenkező törekvéseit. Ráadásul Darvasi mindezt nem valamilyen korábbi irodalmi állapothoz való visszafordulásként csinálja meg, de az elbeszélés korábbi dilemmáinak ismeretében. (...) esetenként jó tud lenni az is, ha nem úgy alakul az irodalom, ahogy az várható volna.”*

Gulyás Gábor kritikája 1995 elején:

*„...Az öröndetesen gyarapodó Darvasi-recepció közös nevezője alighanem az az elismerő rácsodálkozás, amely a történet kitüntetettségre mint e próza legfőbb jellemzőjére irányul. Valóban meglehetősen feltűnő, ha egy vitathatatlan tehetségként számontartott író, akinek a mostanság oly gyakran emlegetett nemzedéki értékrend azon vonulat körében jelölte ki a helyét, amelyet sokan egyszerűen fiatal irodalomként aposztrofálnak, s amelyet újabban – Károlyi Csaba leleményes kifejezésével – szövegirodalomként szokás emlegetni, egyszeriben nem kíván megfelelni a ‘nemzedéki irodalom’ ‘nemzedéki kritika’ diktálta kívánalmaknak, azaz legújabb könyvében rendre olyan elbeszéléseket szerepeltet, amelyeknek – hogy az önmagát szerényen a ‘fiatal irodalom’ Rákosi Jenőjének*



tituláló Bán Zoltán András pontos megfigyelését idézem – 'van eleje-vége-közepe'."

Balassa, immár a Borgognoniról, ugyanakkor:

*„Darvasi mindenekelőtt azonban elkülönбöződik, eltér a prózairás legfrisebb hagyományaitól azáltal, hogy a történetmondás helyzetét csaknem problémátlanak mutatja be. (...) ...a szerzői elbeszélés e naivnak tűnő hangja maga a stilizáció (...) Az elhitetés destruálásának vagyunk tanúi (...) A történetek ugyanis nem adnak ki históriát (...) A megszakított folyamatosság bravúrajairól van szó (...) A mesélés mesélés által történő lebontása, anélkül, hogy ez a probléma túlon túl látszana magában a szövegben. (...) ...ha lehetséges felülkerekedni a naivitás összes veszélyén, a könnyű kéz csábításán, a jól hangzás szépséges ördögén, a túltermelés vonzásán, azon, hogy a fent említett feszültség – ti. naivan elmondott történet és a naivitás álorcája – egyszercsak megszűnik és (...) megmarad mindez, destrukció és ironia nélkül, ha itt egy rendkívüli tehetséget elkápráztatna, hogy csakugyan nagyon, túlon túl képes mesélni... akkor... megkövetelhető, hogy felülkerekedjen mindezen (...) a magunk nem értésének destruktív üdve által.”*

Wernitzer Júlia, Magyar Narancs, pár nap múlva:

*„Darvasi (...) a fikció halála előtti utolsó (illetve utáni első) pillanatban próbálja rekonstruálni azt a különös kórt, amit az epikában történetmondásnak nevezünk. Ha a nagy formát nem is, de annak egyes mozzanatait, foslányait, epizódjait sikerül restaurálni. Majd maradék erejét latba vetve elnevezi az eredményt Borgognoni-féle szomorúságnak. (...) Darvasinál a téma nem maga az elbeszélés, hiányzik belőle az önreflexió, a hangsúly újra a fikcióra tolódik. A novella-*

*szerkezet ép, a törések a történetek szereplőiben rejlenek, a roncsolás ott válik főmotívummá.”*

Károlyi, valamivel később, Népszabadság:

*„Általában kedvelem, ahogyan Darvasi László élvezi a mesélést. (...) De ugyanakkor ezáltal nagy veszélynek teszi ki magát. Félő, hogy túlzottan is beleszeret a mondataiba, hogy túl komolyan veszi mindazt, amit épp csak az imént talált ki. Ha teljesen elmerül e művilág élvezetében a mesélő, akkor könnyen kimódolttá válik a szöveg. (...) ...a Történetek Olvasókönyve ... nekem túl fárasztó. (...) A világban rend van, csak mi nem tudjuk fölfogni, sugallja a szerző. Ez azonban nem akadálya, hanem éppen elősegítője a történetírás munkájának. (...) ...az alkotói szomorúság kicsit fékezhetné a képzelet határtalan szenvedélyét.”*

Ezek az idézett szövegek persze csak az én interpretációm-ban kerülnek egymás mellé, de összekapcsolásuk azért talán nem minden haszon nélkül való.

Károlyi kezdetben csupán a történet rafinált visszacsempészéséről beszél, visszakerülést, visszatérést, nagyobb bizalmat, tényerést emleget – az egyik irányzat egyik jellemzőjeként.

Szirák (Darvasiról szólva a történet szót nem is használta, a világszerűség és a szimbolizációs karakter pedig aligha helyettesíthetők be a helyére) emellett felhívja a figyelmet, hogy már az olvasás maga is válogató és diszkriminatív, az ítélet mindig az előfeltevések függvénye: mindenki a maga Darvasijának kovácsa.

A kovácsolás szándéka talán a Mikola-szövegen érezhető leginkább: közösséget, jelentést, jelentőséget, zárt kontinuumokat, rejtvényfejtést és csak egy helyes megoldást emleget, nagy eréllyel, de a bizonyosság mondatai a kétely szavait rejtik: a közösség virtuális, a történet lassan, bonyolult módon bontakozik ki egy hálószerű szerveződésből, s a homály sem marad el.

A Bán-kritika már nem ily szemérmes: ami nem illik bele a Darvasiról kialakított képbe, vagy kilóg belőle, azt a szöveg hi-

bájjal rója fel. Darvasinak Bán szerint a saját, összetéveszthetetlen világ megteremtése csak részben, foltosan sikerül. A matéria sebezhető, lukacsos. Minden megvan, de többnyire nyers, megformálatlan, nehezen körvonalazható, fantomszerű. A kompozíció nem szerves: véletlenszerű, az egység megteremtésére szolgáló erő pedig sokféleségben és esetlegességben létezik. A kritikából világosan kirajzolódik a kontinuitást, egységet, önazonosságot, maradéktalan jelenlétet, rendet preferáló kritikus értékrend, s az abban való hit, hogy ez az értékrend a szövegen – az alap azonossága miatt – joggal számonkérhető. E kritika szerint a Darvasi-szöveg „eleje-vége-közepe”-egész akar lenni, csak ez még nem sikerül neki.

Az egyidejű Károlyi-kritika elbizonytalanodni látszik: történet és számos más pontatlan fogalom helyett inkább már az elbeszélést (elbeszélhető, elbeszélendő) használja. Mármost: történet bizonyosan nem létezhet elbeszélésen kívül, de történet-e mindig, amit elbeszélnek (pl. az itt emlegetett megjelenített életanyag)? Károlyi nem válaszol igennel. Sőt, a megragadható és érzékletes elemek légiesség és túltelítettség okán történő megragadhatatlanságának és érzékelhetetlenségének felismerésével talán inkább nemet mond. Később szenvtelenebb előadást, magukért beszélő szikár tényeket szeretne: kevesebb szenvedélyt – ami az önreflexió egyik fajtája, nemde. Mégsem szorult volna hát az önreflexió eléggé háttérbe?

Gulyás Gábor összefoglalása messzebből néz, hát egyszerűbben lát. Kezdetben volt szövegirodalom, (mi több, ezt diktálta volna nemzedéki irodalom nemzedéki értékrendű nemzedéki kritikája), s később lett – a magányos és szubverzív – Darvasinál a történet, ami pedig, ugyebár, azzal lenne egyenértékű, hogy van eleje-vége-közepe. Ez így, ebben a formában már, amellet, hogy picikét értelmetlen, még csak nem is igaz, és túlon túl látszik rajta, hogy a return toposzára vagyon hangszerelve.

A szürkülésnek és vészes leegyszerűsödésnek indult, kicsiny belső ellentmondásaival mégis izgalmasan sokszínű kritikai rendszer a tételmondattá butulás előtti utolsó pillanatban azonban, a friss kötet kapcsán öntudatára ébred Balassa *Bemutató-*

sában. Pontosabban mondja, mint ahogyan én gondolom ugyanazt: se történet, se folyamatosság, van viszont álorca, naivitás, destrukció és ironia, a mese mese által történő lebontása, van a meg nem értés destruktív üdve.

Wernitzer már látja, hogy a nagy hangon beharangozott rekonstrukció csupán egyes mozzanatok, foszlányok, epizódok restaurációja lett, lehet, egyébként szomorúság van, törések és roncsolás.

Végül az utolsónak idézett Károlyi-recenzió már alig tesz mást, mint (a felelősséget teljesen a szerzőre hárítva) igyekszik visszarángatni a szöveget onnan, ahová az részben a némiképp mégiscsak hisztérikus kritikai elvárásrendszer, nevezetesen: a felfokozott történetvágy, s a belőle eredő rajongó fogadtatás miatt jutott.

Károlyi Darvasiban a meghatározó formálásmóddal ellenkező törekvések radikális, de az elbeszélés korábbi dilemmáinak ismeretében történő vállalását is üdvözlötte, merthogy: „esetenként jó tud lenni az is, ha nem úgy alakul az irodalom, ahogy az várható volna”, Gulyás Gábor pedig maga is elismerő rácsodálkozással konstatálja, hogy a szerző – szerinte – „nem kíván megfelelni a ‘nemzedéki irodalom’ ‘nemzedéki kritika’ diktálta kívánalmaknak”.<sup>2</sup> A helyzet azonban szerintem éppen nem ez.

Nemzedéki irodalom nemzedéki kritika által semmit sem diktál, csak vágyakozik, s vágyai szerint olvas. Vágyának titokzatos tárgya pedig éppen nem a szövegszerűség, a szövegszerű irodalom, hanem a történetesség, újra. Egy igazi nagy regény. Hogy beszakadjon, de legalább meghajoljon, végre, az a sokat emlegetett asztal. Amikor a Balassa-szöveg óva inti az író, a veszélyek nem (csak) a Darvasi László nevű szegedi fiatalember felől, hanem az egyneművé szürkült recepció felől (is) fenyegetnek. Mert: naivitás, könnyű kéz, jólhangzás, termelés, semmi ironia, semmi destrukció, mese orrrba, szájba – hát nem ezt kívánja a közizlés? hát nem a közizlés kívánja ezt?

<sup>2</sup> Gulyás Gáborral jelen szöveg megjelenése után lefolytatott rövid vitánk a Nappali Ház 1995. 3. számában olvasható. (Gulyás Gábor: *Levél Szilasi Lászlónak*. Nappali Ház 1995/3. 104-105. és Szilasi László: *Engedd szabadon*. Válasz Gulyás Gábornak. Nappali Ház 1995/3. 105-106.)

De hát köztudott, hogy a vágy ritkán irányul a jelenlévőre.

A vágy tárgyának nem kielégítő jelenlétét mi sem mutatja jobban, mint az, hogy a kritika a történet rafinált visszacsempészésének jelzésétől a történet kitüntetettségeinek tételezéséig – ugyanazon szöveg olvasásának kapcsán jutott el! Maga a leírt szöveg nem változott meg közben, csak annak olvasata: nem a szerző hajtja túl a történetet, hanem az olvasók – akik aztán a túlhajtást a szerzőn kérik számon, hát nem furcsa? A Borgognoni kapcsán azonban, szerencsére, végre, megkezdődött az újraolvasás.

A baj elmúltán érzett jó érzésemet nagyban fokozza, hogy a (már nem csak hazai<sup>3</sup>) Darvasi-recepciót és egy kicsit a legfiatalabb próza többi szerzőjének<sup>4</sup> fogadtatását (újra csak) az a Balassa Péter mentette meg az elbutulástól, akinek nevezetes, és saját kontextusában a beteges vágytól teljesen mentes, leíró mondata („Nem véletlen, hogy Mészöly nem a Film analitikus útján haladt tovább (nyilván nem volt hova), hanem újra a történetközpontú próza felé fordult, odahagyva a narrációközpontú prózát”) épp az első idézett Károlyi-szöveg olvasatában („Ez persze Mészöly egyéni útja, de kétségkívül jellemző általánosabban is.”) talán leginkább belekódolta a hisztérikus várakozásra amúgyis hajlamos magyar irodalmi tudatba a történetre való várakozás hisztériáját, s hogy a további kérdések irányát pedig épp ez a Károlyi mutatja meg, amikor utolsóként idézett

<sup>3</sup> A Rowohlt kiadó periodikus könyvajánlata pl. már a következő címmel harangozza be a megjelenés előtt álló német nyelvű Darvasi-kötetet: *Die Rückkehr des Erzählers findet in Ungarn statt*. Ami azért az egész magyar irodalomra nézve talán mégiscsak túlzás.

<sup>4</sup> Németh Gábor: *eleven hal* című kötetéből pl. a legtöbb kritikus a *Bolerót*, e – szerintük – klasszikus szerkezetű, hagyományos novellát emeli ki dicsérőleg. Szövegen kívüli érv, de elgondolkozni talán érdemes rajta: az írás eredetileg a *Playboy*-ban jelent meg, *giccsnovella* alcímmel. A mesélés mesélés által történő lebontása folyik szerintem itt is, anélkül, hogy ez a probléma túlontúl látszana magában a szövegben. Bizonyos-e hát, hogy a szövegszerűség egyik frontemberének tételezett Németh Gábor és a történetesség hőse, Darvasi próza-poétikája minden ponton, oly igen nagyon különbözik?

szövegének két mondatával („A világban rend van, csak mi nem tudjuk fölfogni, sugallja a szerző. Ez azonban nem akadály, hanem éppen elősegítője a történetírás munkájának.”) arra a felettébb fontos, de mostanáig sajnos némiképp elfelejtett Balassa-passzusra utal, amely szerint a történetközpontúság már Mészölynél sem a hagyományos módon hódíttatik vissza, hanem a „káosszal való szerkesztés értelmében.”

Tehát semmi baj – bár csöpp híja volt –: lehet olvasni.

Felbátorodtam (felbátorítottak, felbátorítottam magam): nem biztos, hogy a Darvasi-szövegekben mindenütt, vagyis: biztos, hogy nem mindenütt (rajongók által vágyott, fanyalgók által könnyűnek találtatott) elbeszélés, történet, világszerűség, metaforikusság, eleje-közepe-vége-teljesség uralg.

(Olvassunk Darvasit!)

### *Az irodalom visszavág*

Persze, nem mindenütt uralg, tényleg, de a klasszikus szerkezetű novellákban (és hát, ugye, ez a többség!), ott azért, per def., mégiscsak.

Lássuk hát a legklasszikusabbat, mely – a közvélekedést most Károlyitól idézem – „történetesen Darvasi egyik legjobb írása”.

Koller, a férj.

A kritikákból, nem lett egészen világos, hogy ki mit ért hagyományos novella, klasszikus szerkezetű elbeszélés, hagyományos történetépítkezés vagy akár csak történet és elbeszélés alatt. A hagyományosan reduktív és puritán magyar irodalmi ízlés jegyében nyilván valami olyasmit, amit Parti Nagy úgy mond, hogy „a közlés minimuma az író, a képzelet maximuma az olvasó részéről”, megkérdeztem legkedvesebb olvasóm pedig úgy, hogy „valami elkezdődik, ugyanaz folytatódik, majd ugyanaz véget ér”. A továbbiakban tehát, jobb híján, ehhez tartom magam, meg Beaugrande és Colby történetmondási szabályaihoz – ezek tán csak elég puritának, reduktívak és klasszikusak.

## 1. Határozz meg legalább egy szereplőt.

Ezt látszólag már a cím<sup>5</sup> megteszi. Csakhogy Koller Géza valójában ugyanúgy nem férj („magányban megkeseredett, gyér hajú, humortalan férfi”), ugyanúgy nem felel meg a címben jelzett meghatározásnak, ahogyan az Exhumálás is negatív eredménnyel zárul, ahogyan Veisz, a béna egy közvetítő által mégiscsak magáévá teszi a feleségét, ahogyan Sípos nem jós, ahogyan Kardos aktuálisan éppen nem rendőr, ahogyan Gál Jenőné nem bocsát meg, ahogyan a születendő gyermeket megölik, ahogyan amputálnak, ahogyan nem varrnak vissza, és ahogyan épp a csonkaság, s nem a teljesség az, ami jelöl, s végül ahogyan a Frank nevű nem ember.<sup>6</sup>

Tulajdonképpen már maga a Koller név sem sok jóval kecsgetet. Bár (– ezt Veinhagen és Witemberg estében még Mikola is elismerte – mint Darvasinál oly sok más, pl. Veisz, Szarka Rozália [!], Schult, Verb, Libinger, Frank) a Koller nem rontott név, rKoller németül azt jelenti 1. dühroham, 2. butacsíra (lovak agyvelejének gyógyíthatatlan, idült betegsége) – vagyis nem éppen az érintetlen identitás szava.<sup>7</sup>

Akárhogy is, Koller nem biztos identitású figura. Szokásait, napi rutinjait feladja: „sokáig köszön Viola néninek, ám végül fölhagy e hiábavaló szokással”, „nem szereti a bort, inni sem szokott. Némi tünődés után mégis fölbontja, elszántan iszik egy pohárkával, aztán még gyorsan kettővel.” Határozatlan: „nem tud mozdulni a meglepetéstől”, egy egész délelőttöt tölt a két öltöny közötti választással. Az önkifejezés, az identitás nyelv által történő megszerzése nem erőssége: „szabadkozni akar, de

<sup>5</sup> Mellékes, de az interpretációból immár aligha kiiktatható tény, hogy a novelláról – a Darvasi-recepcióra, meg olvasási szokásaimra felettebb jellemző módon – előbb hallottam, mint hogy olvastam volna, s szóban a novella címe bizony így hangzik: *koleraférj*.

<sup>6</sup> E megfigyeléseimet részben a *Magyar Novellák* cikluscím és az *István, a király* sémáját követő novellacímek nem ironikusan aligha értelmezhető összzejátszása ihlette.

<sup>7</sup> Attól, hogy nekem nem, másoknak még talán érv lehet: a Darvasi nevű fiatal magyar mostanában kezdett németül tanulni.

Viola néni megelőzi”, „még mindig nem tud megszólalni”, „nincs bátorsága sőt kérni”, „egy sült krumplit piszkálgat, és csak hallgat”, „nem válaszol”, „nem tud mit mondani”, de ha szól is, kezdettől fogva gyakran csupán Viola nénit ismételteti: kell, harangszókor, otthonos, János. Önálló akarata nincs, nem is volt, vagy feladta: eszik, bár nem éhes, nem ízlik neki a sütemény, „a leves ízetlen, a húsnak még főnie kellett volna”, mégis „kétszer annyit kénytelen enni, mint azelőtt”. Magát ritkán, büntudatosan vállalja: „Hány éves is maga? Negyvennégy, mondja kelletlenül Koller. Mintha valami bünt vallana be.”, amikor pedig saját akaratából pénzt ad „lelkiismeretfurdalása támad”.

Még e csekélyke önazonossága is folyamatosan olvadozik, („fogy, gyengül, és egyre boldogtalanabb lesz. Úgy törik meg Viola néni gondoskodó attackjai alatt, hogy a legcsekélyebb ellenállásra is képtelen, úgy lehet egy-két hét, és belepusztul ebbe a különös kapcsolatba.”), mignem végleg fölolvad a Viola által (korábban már étellel, rossz fotellel, gondoskodással) számára felkínált – de az olvasó számára részleteiben titokban maradó – férfi identításban („emlékszel, mit ígértél a... Emlékszem, mondja Koller.”): Viola néniben: (sejthető, szó szerint) átfolyik belé.

*„Egészen hozzátapad az öreg test. Olyan, mint amikor vihar van a Balatonon, zihálja Viola néni, s néha mintha tényleg gyilkos hullámok futnának át száraz, összeaszott bőrén. Koller nem tud mit mondani. Viola, kedvesem. Viola, drágám, ismételteti. Jánoskám, hallja még néhányszor.”*

Mondhatnánk persze, hogy a (hangsúlyozottan nagy korkülönbség, s a halálba torkollás miatt – az egyik nagy Darvasi-truváj – szinte rituálisnak tűnő) szeretkezés által az alig létező Koller végre valaki: férj lesz, Jánoskám. De a doktornál (rövid hezitálás után) rögtön „Viola... néni”-nek nevezi addig Violának szólított asszonyát, a fűszeresnél pedig az is kiderül – és ez mellékesen a Viola néni által elbeszélteket is lebontja –, hogy Koller még csak nem is halott, hanem soha nem is létezett, fik-



tív figurával, szereppel definiálta magát eddig. Olyan valakit utánzott, olyan valakinek lépett a helyébe, aki nélküle, előtte nem is létezett.

(Mi ez, ha nem a *simulacrum* jelensége maga. Per def.)

A többi szereplő sem kevésbé elmosódott. Viola néni „csak Herbert doktornak és a harmadik emeleti Terjákéknak köszön, ám hogy miért éppen nekik, arra maguk az érintettek se igen tudnának kielégítő válasszal szolgálni.” Terjákékról nincs szó többször, így aztán nincs más attribútumuk, mint a saját éltükben való inkompetencia, Herbert doktor kétszer még fölbukkan ugyan, de mindkétszer téved („Túlhajtotta magát”, „Rosszul van”), ami azért még egy orvosnál sem túl jó arány.

Viola néni maga „együtt öregedett a házzal”, a szöveg mostjában azonban „olyan, akár egy műtárgy, már nem öregedik tovább”. Koller „úgy bámul Viola nénire, mintha maga Balassi Bálint állna előtte, egyenesen Esztergom falai alól.” Vagy Syren, vagy Circe... – bizony, ahogy Rimay szerint Balassiban, Viola néni is van (veszedelmes csábító volta mellett, határozottsága, beszédkézsége, erős akarata ellenére) valami nehezen megfogható és tűnékeny. Végül mégiscsak kiszolgálja Kollert, pénzt is elfogad tőle, aki viszont Viola nénit már akkor látni is véli, ha az valójában nincs is ott („Esküdni merne, hogy Viola néni most is ott üldögél a nádszéken, és az éji udvart bámulja. De csak az eső szemerkei”), Koller egyetlen, legalább dacos megnyilvánulására azonnal visszavonul („Viola néni bosszús, és pálinkaszaga van. Majdnem elkésett, nézi vádlón a férfit. De csak majdnem, mondja Koller. Na jöjjön, mondja megenyhülve Viola néni. Milyen elegáns, teszi hozzá, ahogy beljebb lépnek a lakásba.”), Koller szokásaival kapcsolatban téved („ittthon iszogatót el néha egy finom vörösbort... ahogy maga is szokta”), a pálinkáról leszokik, aztán újra vissza, az (ő végképp elmosódó, hajdani) uráról elmondottakat, pontosabban: a – számára pedig életbevágó – történet folyamatos kitalálását, menetének végigvitelét, koherenciájának megteremtését, az elhalt férj szerepének folyamatos Kollerhez igazítását pedig maga is unja („Mit olvas, Géza? Pascalt, mondja halkan Koller. Viola néni csak ül Koller előtt, nagyon sárga az arca. Az uram is sokat

olvasott, mondja fáradtan.”). Fel is hagy vele. A továbbiakban, a halálos szeretkezésben már csak ráhagyatkozik arra, hogy Koller elhiszi: van történet. Amit azonban Kenyeres, a fűszeres úgy fogad, „mintha ez az ügyefogyott tanárember meg akarná rövidíteni”, s meg is semmisíti, végleg.

Mi biztosíték van rá, persze, hogy éppen a fűszeres, az öreg Kenyeres nem téved? És, persze, akkor már, mi biztosíték van rá, hogy mindent tud, és soha nem téved a jól tájékozott, kezdetben szenvtelenül kívülálló, de mindenütt jelen lenni igyekvő, s ezért később helyenként Koller („a leves ízetlen, a húsnak még főnie kellett volna”), helyenként az ő nézőinek pozíciójából („mintha ez az ügyefogyott tanárember meg akarná rövidíteni”) beszélő, s így nézőpontját épp mindentudásával elbizonytalanító narrátor?

A szöveg tehát szerintem egyetlen szereplőt sem határoz meg rögzített pontossággal: mindegyiküknek csupán tartózkodási valószínűsége van (mi ez, ha nem a *disszemináció*ja maga?) – a szöveg sokat tud a szubjektum mibenlétéről. Ha a fotó legalább azt bizonyítja, hogy az ábrázolt dolog valamikor létezett, akkor nagyon fontos, hogy Koller „egyáltalán semmilyen fotográfiát nem lát” Viola néni lakásán. Csak „vitorlásverseny, a háborgó tó, a tihanyi apátság látkepe.” „Csak azok a balatoni képek.” És „Viola néninek van egy nagyon régi televíziója is, rajta üvegkutya vicсорít.”

Festmény, tv, giccs: minden, csak nem fénykép.

## 2. Alkoss meg egy problémaállapotot a szereplő számára.

A szereplők meghatározatlansága, elektron-szerű szóródása (disszeminációja) miatt a szabálykészlet ettől fogva tulajdonképpen eleve működésképtelen. Ha pedig ettől a szóródástól esetleg el is tekintünk, előjön másutt.

Koller a kiinduláskor teljesen problémátlan figura: jól elvan saját világában. A problémaállapotot Viola néni felbukkanása okozza: berobban a Koller-világba, és megbillenti, megrázza, felrobbantja azt („billent a süteményes tányéron viola néni”,

„néhány füzet a földre zuhan”, „Koller zavarában a morzsákat csipegeti”, „didereg elveszetten”).

### 3. Határozz meg egy célállapotot a szereplő számára.

Koller személyisége aligha alkalmas arra, hogy a már elvezetett állapot visszanyerésén kívül másra vágyakozzon, valamiféle (pillanatnyilag nem is létező) célállapot elérése érdekében tettekre egyébként is képtelen, Viola-néni világa pedig nyilvánvalóan támadó idegenséggként jelenik meg számára, de Koller cselekvésre ezügyben is képtelen, pusztulásra vár: „Úgy törik meg Viola néni gondoskodó attakjai alatt, hogy a legcsekélyebb ellenállásra is képtelen, úgy lehet egy-két hét, és belepusztul ebbe a különös kapcsolatba”.

Mint a legtöbb *Magyar Novellában*, valójában csak két szereplő van (:szóródik) itt is, s az eseményeket itt sem az irányítja, akinek a fontosságára a cím és a narrátori pozíció mozgása – látszólag – felhívja a figyelmet. Kizárásos alapon Viola néni koncentrálok hát.

Visszamenőleg persze világos lesz, hogy – bár a bemutatásban ez épp Koller attribútuma, valójában nem ő, hanem – Viola néni a magányos, ő az, aki a magányt hiányként éli meg, ő az aki elvesztett valakit (első szava is ez: „a férjem”), célja pedig aligha lehet más, mint e hiány pótlása: új férj.

### 4. Indíts a problémaállapotból a célállapot felé vezető úton.

Viola néni – láttuk – radikálisan, a destrukció eszközével indít: robbant. Az indítás – máris majdnem kielégítő – sikerét mutatja, hogy az első találkozást, a szombat délutáni uzsonnát követően, a második találkozásra, a vasárnapi ebédre Koller máris majdnem férjként: a pár régi szokása szerint majdnem („de csak majdnem”!) délben, s majdnem (de csak majdnem: ebben „házasságkötésre menne, ha lenne kivel megházasodnia”) vőlegényi öltözetben érkezik, s máris majdnem a férj helyére áll: beleül a férj kedvenc foteljébe.

## 5. Akadályozd meg, vagy odázd el a célállapot elérését.

Mindebből látszik, hogy Viola néni törekvéseit semmi, senki nem akadályozza: ügye majdnem rögtön majdnem sikerre jut, („és ettől a naptól kezdve Viola néni mos Koller Gézára”), a szöveg mégis tovább tart, a célállapot elérése akadályoztatás nélkül halasztódik, odázódik el, s a pénz belépése (Koller „egy napon égő arccal pénzt ad Viola néninek. Az öregasszony szó nélkül elteszi a bankjegyeket, és Kollernek lelkiismeretfurdalása támad, egyfelől, hogy biztosan keveset adott, másfelől pedig, hogy talán mégse illet volna adnia.”) vajon a házastársi vagyoni közösség, az alkalmazotti viszony, vagy az átmeneti helyzet jele-e?

## 6. Jelölj ki egy állapotátmenetet fordulópontnak.

Koller kevésbé unja az olvasást (Pascalt), mint Viola néni a történet-mondást (volt férjét). Koller fordul orvoshoz, mégis Viola néni készül a halálra. Ez szerintem egy fordulópont. Koller visszatatalál régi világába, Viola néni vágya nem teljesül be. Mégis Koller lenne az események ura? Sötétedés után magától indul át Viola nénihez – és innen már világos, hogy Viola néni vágya, célja nem egy új férj volt, hanem a régi, újra. A visszatérés maga, a *return*. Ez szerintem egy fordulópont. Viola néni története a férj volt, Viola néni azt várja, hogy visszatérjen az ő története, hogy *visszatérjen a történet*. S ami elmúlt, visszatér, tényleg.

*„János, hallja a ziháló suttogást, te vagy az János?  
Igen, mondja Koller, és már az ágy fölött áll. Rózsaszín fénnyel pohár víz világít az éjjeli asztalkán, benne Viola néni műfogsora. Jánoskám, egyetlenem. Egy remegő kéz nyúl a férjhez, húzza le, magához. És Koller nem ellenkezik. Az ágy mellé ejti a hálóköntösét, és óvatosan befekszik Viola néni mellé. Zihál Viola néni, Koller nyirkos keze után matat, és amikor eléri végre, úgy szorongatja, mintha már soha nem engedné el.*

*Emlékszel, mit ígértél a... Emlékszem, mondja Koller.  
Akkor jó... Nagyon jó."*

Ez Önök szerint egy fordulópont?

7. Alkoss egy olyan végállapotot, amely világosan egyezik, vagy nem egyezik a célállapottal.

Vagy inkább végállapot?

Mondhatnánk persze, hogy a szeretkezés által Viola néni eléri célját, eléri őt a visszatérés, Koller pedig tényleg azzá lesz, aminek nevezik, aki már nincs, s így újra létezik az, ami már elmúlt: történet, férj, Jánoskám.

De itt (Darvasi-szövegben: kivételesen) nincs ábrázolva a közösülés maga: nincs szöveg a visszatérésre.

Volt-e? Létrejutott-e tényleg? Visszatért-e az, ami elmúlt?

Viola néni meghal, (de Koller nem haza megy), lebotorkál a földszintre, a doktorhoz (de nála már Viola nénit mond), Koller beteget jelent (de bort iszik, délben).

Végülis: azzá az elmúlt férjjé lett-e, azzá vált-e Koller? Vagy megmaradt annak ami volt: majdnem semmi?

(Nincs rá szöveg. Mert több is van.)

És végül a Kenyeres-verzió.

*„Biztosan a férje mellé temetik, mondja egyszerre. Kenyeres úgy bámul rá, mintha ez az ügyefogyott tanár-ember meg akarná rövidíteni. Kit?! Viola nénit. Kenyeres megenyhülve legyint. Nem volt annak soha férje. Nem?! Ennek? Kenyeres megvetően biggyeszti. Nem volt ennek soha senkije."*

Nem volt. Soha. Senkije.

Lehet-e valamit, ami az utánzás nélkül nem is létezik, az az-zá válásig utánozni?

(Ismét mondom: mi ez, ha nem a *simulacrum* jelensége maga. Per def.)

S lehet-e ilyen kérdezni, ha egyáltalán felmerülhet a kérdés, hogy vajon Kenyeres igazat mond-e?

Létezik-e végállapot, ha folyamatosan halasztódik?

(Mi ez, ha nem a *différance* maga?)

Mi ez, ha nem „káosszal való szerkesztés”?<sup>8</sup>

De: történet-e még, ami káosszal szerkeszti meg magát?

Stb.

### *Halálosztó (I-II.)*

Biztatásul mondom: lehet, hogy nagyon beleválasztottam. De számomra a *Koller, a férj* történetesen nem-történetesen is Darvasi egyik legjobb írása.

A történet- és olvasmány-éhes recepció egyszerű történet-írássra vágyik, de ha kielégítik, sőt, alighanem már kicsit előtte is, lelkismeretfurdalása támad. Durvaságra biztat, majd megró ugyanazért – miközben az, amit befogadni vágyik, mit sem változik. A vágyakozók emellett kissé talán korán és veszélyesen örülnek. Egy szerző fontosságát szerintem nem a neki tulajdonított, majd rajta számonkért korszakfordító-, fordulópont-szerep mutatja, hanem az, hogy szövegeinek fényében mennyiben és hogyan kell újraolvasni a hagyományt.

En, ha nagyon muszáj, végülis elhiszem, hogy Darvasinál a klasszikus (Kosztolányi-) novella tér vissza, csak Darvasi felől olvasva ama novella-típusnak bizony nem elbeszélés, történet, világszerűség, metaforikusság, eleje-közepe-vége-teljesség per def. tulajdonságai, hanem esetleg szóródás, halasztódás, metonimikusság, simulacrum-jelleg, a megszakítást, megszakítottságot jól tűrő szövegszerveződés – már ott is.

Ráadásul a történet-éhes olvasói elvárásrendszer már most is pusztít és elszegényít: szinte teljes egészében láthatatlanná teszi az olyan nehezebbnek ismert olvasmányokat, mint pl. a legújabb prózában Solymosi Bálint vagy Podmaniczky Szilárd szövegei, erősen szelektál Garaczi, Németh Gábor vagy Parti

---

<sup>8</sup> Számomra biztató, hogy épp e jelenség kulcsszövege (*A vándoroknak éneklő*) funkcionál a kötet fűlészövegeként.

Nagy prózái közt, s a leegyszerűsödés és konvencionalizálódás (de legalábbis: leegyszerűsítő és konvencionalizáló olvasás) felé taszigálja az olyan, csöppet sem problémátlanul olvasmányos szövegeket, mint a Darvasiéi. Szerintem ez nem jó, többféleképpen kellene mindent olvasni, mert sem az említett életművek sem az egész magyar irodalom nincsen akkora, hogy tényleg ekkora perifériájuk: vakfoltunk legyen.

Ha pedig valaki tényleg történetre és világszerűsége vágyik, kölcsönözzön videót: nekem a *Terminator I.* az egyik kedvencem, szerencsére az HBO is gyakran műsorra tűzi.

Nem kívánom azt állítani, hogy Darvasi nem történetet mond, (bár felettébb kíváncsi lennék azokra az értelmezésekre, amelyek ennek ellenkezőjét határozottan állítják), az azonban biztos, hogy nem kizárólag történetként olvasható és értékelhető nagyra. Ha pedig (az enyémnél mindenképp nagyobb bizalommal és minden dilemmán túl) mégis történetmondó szöveggént olvassuk, a történet és mondása – szerintem – akkor sem olyan, hogy okot adjon a hagyományos történet visszatérése feletti hangos rajongásra vagy a naiv problémátlanság, a mondás szerete, a bőbeszédűség, a sorozatszerűség, a szokottnál nagyobb termelékenység<sup>9</sup> miatti csendes fanyalgásra.

Legszívesebben azt állítanám, hogy Darvasi ugyan valóban elbeszél, de csak a szó régi magyar: 'esemény' jelentésében mond történetet. Történetmondás helyett eseménymondás. A Darvasi-szöveg, események diszkrét sorozata, nem ad ki történetet, nem áll össze história. De összeáll más, bármi, s ezt a sokszínűséget kár mindig ugyanannak a (meglehetősen halványan fennálló) lehetőségnek a (meglehetősen erőszakolt, nem is végigvitelével, csak értelmezéssel alá soha nem támasztott tételezésével) elszegényíteni, felszámolni, visszaszűrkiteni.

Remélem, senki nem gondolja, hogy mindezzel bárki rombolni, destruálni, összetörni igyekezett volna a meglévő, szép

<sup>9</sup> Ismét hangsúlyoznám: mindez csak a hagyományosan reduktív és puritán magyar irodalmi ízlés szempontjából hiba, s általuk (mással sem) Darvasi olyan szerzők társa, mint Rimay, Gyöngyösi, Jókai, Mikszáth, Krúdy, az 1914 előtti Kosztolányi, Hamvas, Szentkuthy, a Buda Ottlikja vagy Tandori.

szerkezetet: nem csupán szerkezet-szerű, struktúra-jellegű szerveződések léteznek, s a nem-szerkezet-szerűek nem a szerkezet-szerűek rombolásából állnak elő, sőt (udvariasságból, a kívülről s messziről figyelő számára) azt az illúziót keltik, hogy ugyanolyanok, mint amazok. A vágy szerkezet-szerű tárgya olyasvalami, mint egy gép: a motorként elképzelt belső mozgató által vezérelt, sok, kicsiny, pontosan illeszkedő alkatrész összehangolt mozgása által mozgásba lendül a gép, forog, s évmilliókig eljár tengelyén, míg egy kerékfogát újítani kell. Ami van, annak viszont nincs közepe, motorja, nincsenek szilárd alkatrészei, de mert likvid, a mozgás minden fajtája mellett képes a folyamatos alakváltozásra és a szerveződés megszakítottságon, megszakításon túllépő fenntartására is.

Példának okáért: a *Terminator I.* főszereplője, a 100-as terminátor gép, élő emberi szöveggel borított, túlfejlesztett masinéria. A (videotékékban szintén elérhető) *Terminator II.* hőse, az új, 1000-es terminátor (bár ez csak behatóbb vizsgálat után derül ki) viszont már nem struktúra, nem gép, hanem – miként a legújabb próza (köztük a legudvariasabb, a vágyott tárgy illúzióját leginkább felkeltő: Darvasi) szövegeinek java is valami efféle: – emlékező, folyékony fém.

Végezetül, útban a regény felé s azon túlra, Emile Cioran (ha jól értem őket: Balassa idézett szövegével számos ponton rokon) szavait ajánlom figyelmünkbe.

A regényalak sorsa „befejezetlen metafizikai tapasztalatot feltételez”, „mivel a megvalósult szentség ellentétben van a regény művészetével”. „Ne hagyjuk el életereje leszálló ágában, alkalmazkodjunk agyonhajszoltsága és elvénhedtsége fokához, alkalmazkodjunk haldoklásához. Különös: soha nem volt szabadabb; lemondása diadal: felszabadulva a valóságostól és az átélttől, megengedheti a semmit ki nem fejezés luxusát, vagy ha kifejez valamit, saját játéka fáradságát fejezi ki. A regény műfajának is át kellene élnie ezt a haldoklást, ezt a diadalt.” „Jó ízlésre vallana, ha a kibúvóitól megfosztott ember kihirdetné csupaszágát, megállítaná futását, ha csak néhány nemzedékre is.”

Bár ennek (legyen bármily termékeny, titokzatos és nem megoldató) ezidő szerint, szerintem nem kizárólag csak a



*Borgognoni-féle szomorúság* (a kötet egészéhez tényleg nem hasonlító) címadó szövegei (*A szomorúság regénye* és az *Ugo Borgognoni betegsége*) vannak tudatában, mégis: ha nem akar túlzottan lemerevedni, erre emlékezzen a folyékony fém, a halálosztó.

(Mert különben: *asztalaviszta, bébi!*)

(1995)

### *Irodalom*

Kovács Sándor s.k.: *Az ártatlanság véelme*. S. a. In: *Az irodalomértés horizontjai*. Szerk.: Kulcsár Szabó Ernő.

Károlyi Csaba: „Új” és „legújabb”? *Az 1986 utáni prózáról*. Jelenkor 1994. február. 129-135.

Szirák Péter: *A bizonytalanság szabadsága. Szempontok az évtizedforduló prózájának értelmezéséhez*. Jelenkor 1994. február. 136-142.

Mikola Gyöngyi: *A történet rehabilitálása. (Darvasi Lászlóról)*. *Csipesszel a lángot. Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*. Budapest, Nappali Ház 1994.

Bán Zoltán András: *A szépség kopasz koldusa*. Holmi 1994. június. 932-933

Károlyi Csaba: *A mindent elrendező szenvedély*. Holmi 1994. június. 933-938.

Gulyás Gábor: *Darvasi László: A veinhageni rózsabokrok*. Kortárs 1995/I. 102-105.

Balassa Péter: *Darvasi és Borgognoni. (Bemutató)*. Jelenkor 1995. január. 85-87.

Károlyi Csaba: *Aki beleszeretett a képzeletébe. Darvasi László: A Borgognoni-féle szomorúság*. Népszabadság 1995. február 10. 23.

– wemitzer –: *A Darvasi-féle csókok. Darvasi László: A Borgognoni-féle szomorúság*. Magyar Narancs 1995. február 2. 33.

Balassa Péter: *Észjárások és formák*. Budapest, 1985. 114.

- Italo Calvino: *Miért olvassuk a klasszikusokat?* Holmi 1994. szeptember. 1290-1294.
- Johnson, Barbara: *A kritikai különbözőség: Barthes/Balzac.* Helikon 1994/1-2. 140-148.
- Károlyi Csaba: *Az udvariasság mint esztétikai kategória. Németh Gábor: eleven hal.* Holmi 1994. október. 1534-1538.
- Papp Ágnes Klára: *Az aktív-nem olvasás (Németh Gábor: eleven hal)* Jelenkor 1995. február. 184-189.
- Hegyí Lóránt: *Kísérlet a posztmodern Zeitgeist körülírására.* '84-es kizárat 1990/II. 3. 53-61.
- Parti Nagy Lajos: *Örkény szemüvege.* Jelenkor 1995. január. 3-6.
- Robert de Beaugrande – Benjamin N. Colby: *Az akció és interakció narratív modellje.* In: *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből.* Szerk.: Kanyó Zoltán, Siklák István. Budapest, 1988. 341-366.
- E. M. Cioran: *A regényen túl.* Nagyvilág 1995/1-2. 101-108.

## Forró hideg

Az apória szerelme és a *Fanni hagyományai*

(1)

Az alábbiakban egy olvasás történetét mondom el. Kísérletemet, hogy tetten érjem a *Fanni hagyományainak* azt a mozzanatát, amely felől *egycsapásra* megérthető a szöveg logikája. Mentségemre szóljon, hogy egy ilyen jelentőségteljes mozzanat feltételezésére csakis a *Fanni hagyományai* olvasása közben jutottam, s a sokfelé nyíló irodalmi szövegek (vagy talán azok elméletének?) korszakában, amelyben magam is élek, véletlen sem a tudós bornírtság vezetett, amikor egyetlen pontban véltem megtalálni a szöveg nyitját. Ez a mozzanat amúgy is mélyebben rejtőzött annál, mint hogy a szöveg bármely pontján véglegesen leleplezhessem, s bonyolultsága gondoskodott arról, hogy végül mégis prizmaként szórja szét minden egységesítő törekvésem. No de ne vágjunk a dolgok elébe.

Paul de Man egyik tanulmányában a szövegek retorikai struktúrájának megkerülhetetlenségével foglalkozva megjegyzi, hogy a trópusok és a narráció – egy szöveg strukturális és temporális dimenziója –, „a *knot* és a *plot*„ között szoros, még ha nem is szükségszerűen komplementáris kapcsolat van.<sup>1</sup> Ezt később egy másik megjegyzésében így pontosítja: „Ha (...) feltételezzük, hogy a szintagmatikus elbeszélések ugyanannak a rendszernek részei, mint a paradigmatis trópusok (még ha nem is szükségszerűen komplementáris státuszban), felmerül a

---

<sup>1</sup> Paul de Man: *Epistemologie der Metapher*. In: *Theorie der Metapher*. Hrsg. von Anselm Haverkamp. Darmstadt, 1983. 414-437., 428.

lehetőség, hogy a temporális artikulációk, mint például az elbeszélések és a történetek a retorika korrelátumai, a retorika viszont nem korrelátuma ezeknek.”<sup>2</sup> Paul de Man elsőre talán kissé homályos kijelentéseit nemcsak szerzőjük azon fáradozása teszi érdekessé, hogy a szövegek retorikai struktúrájának – tágabb értelemben nyelviségének – kizárólagos episztemológiai jelentőséget tulajdonítson. Fontosabbak most számomra a trópus és a narráció szembeállításának kritériumai, illetve de Man próbálkozásai, hogy két, egymástól látszólag kategoriálisan is különböző terminus között kapcsolatot teremtsen.

Amikor de Man a trópuszt „kezdeti komplikációnak”, „strukturális csomónak” nevezi, fogalmához a pontualitás képzetét kapcsolja, s a narráció kiterjedtségével ütközteti. A trópusok helyhez avagy pillanathoz kötöttsége, lokalizálhatósága a szöveg adott pontján olyan élesen elkülönül a narráció sugallta folyamat- és láncszerűségtől, hogy Botho Strauß-szal egyetemben joggal gondolhatnánk: „*Elmesélni őket éppoly helytelen volna, mintha egy epifánia 'cselekményét' akarnánk leírni.*”<sup>3</sup> A trópus és a narráció paradigmaticusként és szintagmatikusként való szembeállítása ezért önmagában még nem okoz meglepetést. Roland Barthes is hasonlóan jár el *L'ancienne Rhétorique* című tanulmányában. Barthes itt a *lexist* avagy *elocutio*-t, amely magában foglalja a retorikai alakzatok illetve trópusok készletét is, paradigmaticusnak, a *taxist* avagy *dispositio*-t, az elemek elrendezését pedig szintagmatikusnak tekinti.<sup>4</sup> Az utóbbit a mozgékony, a rugalmas strukturálódás, a még-még-nem-fogalmazottság (*techné*), az előbbit a mozdulatlan, immár merev struktúra, a megfogalmazottság (*oratio*) irányában tolja el.<sup>5</sup> S mivel Barthes a retorikai tradícióval ellentétben

<sup>2</sup> Uo. 436. (Fordítás tőlem, H.E.)

<sup>3</sup> Botho Strauß: *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*. München–Wien, 1992. 79. – Strauß megjegyzése a kibernetika inspirálta technikai „elragadtatásokra” vonatkozik. (Fordítás és kiemelés tőlem, H.E.)

<sup>4</sup> Roland Barthes: *Die alte Rhetorik*. In: Uő: *Das semiologische Abenteuer*. Übersetzt von Dieter Hornig. Frankfurt am Main, 1988. 15–101., 21.

<sup>5</sup> Uo. 51.

a *dispositio* nyitott lehetőségeivel rokonszenvez, s nem az *elocutio* részét alkotó tropológiai készelem-repertoárral, elítéli a poétika kötődését a retorikai alakzatokhoz illetve trópusokhoz, s még azok felsorolását is mellőzi. Hiszen – mint mondja – az alakzatok és trópusok rendszerezése és leltára a régi retorikákban sem más, mint a beszéd (*parole*) kódolásának képtelen kísérlete.<sup>6</sup> Az alakzatok és trópusok pusztán ornamentelek, a struktúrához csak szervesen kapcsolódó külsődleges díszek, amelyeknek nincs köze a *dispositio* strukturalitásában felfedezni vélt irodalmisághoz, s így egy olyan paradigma részei, amelyre tágabb értelemben szükség sincs a narráció szintagmatikus láncában.

Paul de Man elgondolása Strauß heurisztikus megállapításával illetve Barthes elméleti okfejtésével szemben merész újítást vezet be a két fogalom kapcsolatában. Ez az újszerű elem abban a belátásban áll, hogy amennyiben az elbeszélések szintagmatikussága és a trópusok paradigmaticussága ugyanazon rendszer két különböző *aspektusát* képviseli, elképzelhető olyan narratív kiterjedés, amely egy trópus logikáját bontja ki, illetve egy olyan tropológiai mozzanat is, amelynek leírása valamely narratív kiterjedés logikáját sűríti magába.<sup>7</sup> (Sőt ezen túlmenően de Man még a Barthes által felállított rangsort is megfordítja: a történet nem vetheti le a retorika uralmát, mert maga is annak alkotóeleme, és értelmét is csak abból merítheti.) De Man megállapításai ezáltal azt a logikai rendet kérdőjelezzik meg, amit nagyjából a narráció *teleológiájának* lehetne nevezni. Az általa leírt tropikus mozzanat ugyanis nem fogja fel motivikus

<sup>6</sup> Uo. 88. – Barthes felvetése azt a retorikatörténeti kérdést idézi, hogy az *inventio* vagy az *elocutio* jelentőségén van-e a hangsúly. Vö. Kibédi Varga Áron: *Retorika, poétika, műfajok. Gyöngyösi István költői világa*. Irodalomtörténet 1983/3. 545–591., 558.

<sup>7</sup> Lehet, hogy Gérard Genette is valami hasonlóra gondol, amikor terjedelmes epikai művekről szólva azt mondja: „(...) az *Odüsszeia* vagy *Az eltűnt idő nyomában* bizonyos értelemben az *Ulysses visszatér Ithakába* és a *Marcel író lesz* mondatok (retorikailag) kiterjesztett formái”. Vö. *Az elbeszélő diszkurzus*. Ford.: Lovas Edit – Sepeghy Boldizsár. In: *Az irodalom elméletei* I. Szerk.: Thomka Beáta. Pécs, 1996. 61–98., 66.

hálóként a történetet, nem fűz egybe távoli láncszemeket, hanem az egymáshoz kapcsolódokat is szétszakítva érvényesíti saját logikátlan logikáját. Egy olyan történet pedig, amelyre mindez érvényes, méltán tarthat számot az érdeklődésre.

E gondolatokat történetem elé bocsátani talán azért volt indokolt, mert bár kezdetben nem tudtam, mit keresek, figyelmeimet mégis jó előre megfirtotta az, amire csak később leltem, s ami hozzásegített ahhoz, hogy a *Fanni hagyományait* már eleve ne a narratív teleológia elvárásai szerint olvassam. Rossz hasonlattal élve, Fanni szövegét úgy szemléltem, mint egy háromdimenziós képet. Tudvalevő, hogy ez utóbbinál a kívánt hatást azzal lehet elérni, ha mögé fókuszálunk, avagy ha oly közelről nézzük, hogy orrunk hegye a képet érinti. Jómagam azt az üdvös pillanatot, amikor a szemgolyók szétszaladnak, s a minták sűrűjéből lélegzetelállító formák bújnak elő, ezt a termékeny bandzsaságot inkább azzal szoktam elérni, hogy csak nézek, egyre bambábban, gondolattalanabban, míg a várakozáson is túl kezdetét nem veszi a *látvány epifániája*. Amikor tehát a *Fanni hagyományai* olvasásába kezdtem, még nem tudhattam, mire fogok bukkanni. Ehhez viszont utólag még azt is hozzáfűzhetem, hogy az, amit felfedeztem, innen nézve sem könnyebben belátható vagy kiszámítható, s csupán azzal próbálkozhatok, hogy azt a pillanatot, amelyben mindent érteni véltem, e történettel helyettesítem.

(2)

Ott hullámozott tehát a szöveg újra és újra, az ismétlődés ütemével fokozatosan értelmét veszítette a cselekményszál, szétszakadozott a folytonosság lánc, a történet számára létfontosságú egymásra- és egymásból következés, s minden jel arra mutatott, hogy Fanni történetét a kétségbeesésig fogom olvasni. Szemgolyóim úton voltak, látásom lassan elhomályosult.

Kezdetben azt hittem, hogy a szerelem titkát kutatom. Egy idő múlva nem örültem már B.L.-nének, T-ai Józsi viszontlátásának, nem szorongtam a történet végétől, s a mostoha sem készített haragra; mert Fanni egyetlen mondata is a teljesség

örömeivel kecsegtetett, és összes mondata egyetlen jellé, a szerelemvé zsugorodott. Ennek a torzulásnak köszönhettem, hogy az olvasás haladtával újabb és újabb részletek tűntek szemembe. B.L.-né szerelmének és házasságának története (XII.) például azzal lepett meg, hogy nem teremt tiszta vagylagosságot a igazi szerelem és az üzletszerű házasságkötés között, amelyek szembenállásáról Fanni későbbi feljegyzéseiben pedig elég szó esik. (XLIII., XLVII.) S habár történetét B.L.-né saját „fennyen” látásának (XII. 22.)<sup>8</sup>, a jó származásából eredő elkényeztetettségnek és korrumpáltságnak szapulásával kezdi, az így felkeltett várakozásnak ellentmondva egy olyan házasság megkötésével folytatja, amelyben az igazi szerelem és az üzletszerű házasságkötés társadalmi gyakorlata egyaránt érvényesülnek. Mitöbb, B.L.-né történetmondásában, ahogy azt Fanni elmeséli, feltűnően, majd-hogynem oksági módon közel esik egymáshoz apja halála, a remélt nagy örökség elmaradása, férje terheinek növekedése, s halála. S mivel (a sok túlvilági ígéretnek hála, amivel Fanni, valamint feljegyzéseinek közrebocsátója traktáltak) a halált időközben nem sikerült egészen komoly cezúrának tekintenem, nem szabadultam a rossz érzéstől, hogy B.L.-né férje a pénztelenségtől a halálba mintegy megszökik. B.L.-né szerelmének őszinteségével, vagy legalábbis annak tartósságával szembeni bizalmatlanságomat pedig abban is igazolva láttam, hogy Fanni barát-nőjét dicsérendő ugyan azt írja, „*Nem ver olyan szív sok drága fedél alatt, mint ennél az asszonynál*”, ám rögtön hozzáteszi hogy „*vajon oly igazán verne-e ez a szív oly drága fedél alatt*”. (XV. 26.)

A mintaadó szerelmi történet korrektségét illető gyanúimat mindenesetre B.L.-né számlájára írtam, s elhatároztam, hogy tüzetesebben megvizsgálom szerelmi tanácsait. Erre hamarosan sort is kerítettem. De bizony igaza van Fanninak, hogy B.L.-né szerelmi bölcsességét úgy hallgatja, mint dajkája iszonyúságait annak idején: rettegve, és „*mégis oly örömet*” (XVIII. 28.). Mert B.L.-né efféléket mond, hogy „*a gyötrelmem és gyönyörű-*

<sup>8</sup> Kármán József: *Fanni hagyományai. Beszély.* Budapest, 1897. A szövegben szereplő oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

*ség határosak és minden szempillantásban öszvetalálkoznak*”, meg hogy a „*szerelem legmagasabb tetője a boldogságnak, de változhat a boldogtalanság legmélyebb örvényévé*” (Uo.). S alighogy e horrorisztikus elemeken (rettegve és örömet) túltettem magam, máris azt olvashattam, hogy a szerelem ugyan „*nem a mi hatalmunkban áll*”, „*nem akaratunktól függ*”, „*de az okosság azt megelőzheti*” (29.). Az is elhangzik azonban, hogy a szerelmet csak az képes megérteni, aki egyben érzi is, s ez töprengésre késztetett.

Heinrich von Kleist egyik töredékének narrátora azt a tanácsot adja fiának, hogy ne töprenkedjen a tettek előtt, hanem előbb cselekedjen, és csak aztán fontolja meg a tanulságokat, hogy aztán, ha megint cselekedni kell, ismét megfontolás nélkül tegye azt. Az életet azzal a pillanatnyi gondolatlansággal kell megragadni, ami a birkózók küzdelmét jellemzi.<sup>9</sup> Arra a következtetésre jutottam tehát, hogy az okosság, a józan ész talán időben megelőzheti a szerelmet, ám a szerelem állapotában aligha lehet vajmi hatása, ha igaz az, hogy a dúló szerelem felett nincs rendelkezésünk; de miféle bölcsesség lehet az okossága, ha a szerelem önmagán kívül eleve megfoghatatlan? Illetve mifajta okosság a szerelemé, ha nem a józan ésszel azonos? Mondanom sem kell, mely elégtétellel olvastam később, hogy Fanni T-ai Józsit, akinek pedig B.L.-né szerelmi teóriája szerint egy előre megalkotott ideálképhez illeszkedő valóságnak kellene lennie (30.), többször is a „*hasonlíthatatlannak*” (XXIV. 35., XL. 53.) nevezi. A józan ész megalkotta ideális férfi és a megvalósult szerelem tárgya között nem jöhet létre a megkívánt szubsztitúció. Az okosságnak és használhatóságának ez a nyilvánvaló széttartása arra késztetett, hogy alaposabban megvizsgáljam a szerelmes észjárásnak és közvetíthetőségének viszonyát.

*„A szó csak üres, jelentés nélkül való hang. Hideg mint a réz, a mely cseng, de nem érez; holt, megmerevedett állat. Elégtelen a szív véghetetlen, eleven, erős, meleg érzéseinek*

<sup>9</sup> Heinrich von Kleist: *Von der Überlegung. (Eine Paradoxe)*. In: Uő: *Werke und Briefe in vier Bänden*. Hrsg. von Siegfried Streiler. Frankfurt am Main, 1986. 3. kötet. 471-472.



*lefestésére.*" (XLI. 55.) E szavakkal, immár a szerelem lélekállapotában Fanni el is intézi a kérdést, amit már B.L.-né is pedzegetett. Ha a szerelem kifejezésének, fel- illetve megismerésének eszközét keressük, a nyelv szóba se jön. Fanni beszámol például arról, hogy míg barátnőjével szemben „*özönnel ömlik a szó*" a száján, addig Józsi beléptével elnémul. (XXXIX. 47.) S későbbi találkozásait is egész órákat kitöltő hallgatások kísérik. (XLII. 57.) Siettem hát más jeleket keresni. Azoktól pedig csakúgy hemzsegett a szöveg. A szerelmesek teste és lelke láthatóan külön utakon jár. A hallgatáson túl élénk a testek közötti szerelmi kommunikáció. A patakozó könnyek, pirulások, gyengeségek és az ájulat mind a közérzet jelentéstelítődésének eszközei.<sup>10</sup> T-ai Józsit másképp nem is láttam megnyilvánulni, mint e módon. S e megnyilatkozások fontos sajátosságának tűnik, hogy gazdájuk akarata ellenére mutatkoznak. Pontosabban gazdája beleegyezésével, de zavarbaejtően kontrolálhatatlanul válaszol könny a könnynek, pír a pírnak. De mintha még ennél is többről lenne szó. Mintha nem is a test, hanem a lélek önállósodna az akarattal szemben. A *szív*, a lélek metonimikus helyettese, lenyűgözött a maga szuverenitásával: „*Az én szívem repesett elejébe annak, akit nem láttam és most első látásra enyémnek ismertem (...)*" (XXIV. 35.), vagy „*szabadon írd és írd meg szíved állapotját*" (XXXVI. 44.), „*szívem kívánná, hogy felbontsa ezt a hallgatást*" (XXXVIII. 46.), „*Oh szív! szív! a te ellenkező érzéseidet ki festheti le!*" (XXXIX. 50.). Látásom homályosodásának ebben a stádiumában már messze jártam attól, hogy e mondatok magyarázatát nyelvezetük történetiségében keressem. Félreértettem retorikájukat, ám a metaforák és metonímiák szószerinti olvasata mégis hatványozott képiséghez vezetett. Nem tudtam ugyanis a szívet másképp nézni, mint igazi ágensként, a szerelmes testből felbukó *alien*ként, aki márcsak azért is a szerelem jó közvetítőjének bizonyul, mert a szó szorosabb értelmében vett cselekvő figura, maga a szerelem *teste*.

<sup>10</sup> Vö. Jean Starobinski: *Die Skala der Temperaturen – 'Körperlesung' in „Madame Bovary“*. Übersetzt von Inga Pohlmann. In: Uő: *Kleine Geschichte des Körpergefühls*. Frankfurt am Main, 1991. 34-72.

Egy másik nem nyelvi közvetítésű, s demetaforizálásra csábító szerelemjelet a szerelmes úgynevezett *önkívületében* fedeztem fel. „Összeroskad ez a test a lélek édes erőszakja alatt ...” – írja Fanni – „Ilyen szerelem, mint amely engem magamon kívül ragad, a menny világos palotájában (...) tarthat csak örökké.” (XLI. 56.); „A szánakozás öiránta, az én belső iránta való hajlandóságom, ezen váratlan fordulás, ez az új és kedves meglepés, magamon kívül ragadtak.” (XXXIX. 49.) Miért sóhajt fel Fanni, hogy „nem a vagyok a ki voltam! magam magamat nem esmérem” (XLI. 54.)? Ki az az idegen, akit a szerelmes, szószerint *elragadtatván*, magára vissza- avagy kitekintve megpillant? A szavakon túli szerelmi kommunikáció e jelei arra ébresztettek rá, hogy a szerelmesben nem a test és a lélek birkózik egymással, de nem is az akarat a testtel vagy a lélekkel, hanem sokkal inkább két akarat áll egymással szemben. Rádöbbsentem, hogy a szerelmes már egyedül sincs pusztán magában, hanem egy olyan másikkal van együtt, aki önmagán kívül ismételtelen csak önmaga másika. Ez a feltételezés pedig csak látszólag különbözik attól, amit Földényi F. László ír a szerelemről. Igaz, ő a szerelmest eredendően magányosnak tekintti, mert az a másikban csupán önmagára talál; a magára találás viszont saját egyszerűségének és megragadhatatlanságának felismerésével azonos, és egyesülés helyett a szerelmes kényszerű (bár gyönyörteli) meghasonlásához vezet. Az a következtetés pedig, hogy a szerelmes nem egyszerűen a másikban, hanem a *másikként* ismeri meg önmagát, hasonlatos a Fanni szövegét illető feltevéseimhez.<sup>11</sup>

B.L.-né tanácsainak kétértelműségét így első olvasatban nemhogy megcáfolnom nem sikerült, de egyenesen megerősítést látszottak nyerni a *szerelem fiziológiájában*. Lehet, hogy Fanni ezt nem látja? Visszakerestem azokat a mondatait, amelyekben a szerelmesek egybeolvadásáról beszél. Az egyik esetben azt írja, hogy ha B.L.-né „lebeszéli azt az egyességet, azt az egymás lelkébe s gondolkodásába való általolvadást”, mely férjével egybefűzte, „az ő határozhatatlan érzéseiket, azokat az alig

<sup>11</sup> Vö. Földényi F. László: *Melankólia*. Budapest, 1992. 206-207.

tapogatható és mégis oly igen hatalmas érzéseket”, akkor ő, Fanni, ismeri és vele szereti B.L.-né férjét. (XIV. 25. – Kiemelés tőlem. H.E.) Egy másik alkalommal, immár saját beteljesült szerelméről így beszél: „Szerettetni – egy szívvel, mely a mi-  
enkkal egyező hangon ver, összeolvadni; (...) magát más te-  
remtésben egészen általöntve érezni – szerettetni! magyaráz-  
hatatlan, megfoghatatlan és mégis oly tüzes elevenséggel  
érett szó ... szó, a mely oly sokat jelent! oly sokat, hogy azt  
szó ki nem beszélheti!” (XLI. 54. – Kiemelés tőlem. H.E.) Az  
egyik esetben egy olyan általolvadásról van szó, amelyet csak  
B.L.-né szavaiból ismerhetünk, a másokban pedig egy a Fanni  
által éppen és pusztán szóbeliségében tudatosított összeolvadás-  
ról. S bár Fanniban kezdetben megfogalmazódik a vágy, hogy a  
szerelmes (szeretetteljes) egybeolvadás a szívét uraló hiányt  
megszüntesse („Hijamat érzem, egy része szívemnek nincs be-  
töltve...” IV. 14.), később e szavakkal győz meg e remény hiá-  
bavalóságáról: „Nem találok ezen indulatnak elég helyet szí-  
vemben; szoros az egy ily hatalmas indulat elfogadására!”  
(XLI. 55.) Egyre határozottabban hajlottam arra, hogy elvessem  
a szerelem egyesítő voltának lehetőségét. Ezen túl pedig minden  
mozdulat a szerelem meghasonlottságáról beszélt. Nyomába  
kellett hát erednem annak a gyötrelemnek, amely egyidejűleg  
gyönyörűség is, annak a kívüllevőségnek, mely nem a szerelem  
és a nyelv kapcsolatát dirigálja, hanem amely magát a szerel-  
mest osztja meg önnönmagával.

Először tehát visszamenőleg rehabilitálnom kellett a nyelvet.  
A szerelem mégsem bizonyult a nyelv túlhaladásának. Úgy tűnt,  
a nyelv kettős beszédet folytat. Egyrészt csődöt mond ugyan a  
kimondhatatlan érzületek megfogalmazásában, másrészt viszont  
a nyelv csődje éppen az érzületekről beszél. A nyelv csődje az  
érzületek labilis szimmetriáját hordozza. És megfordítva a sza-  
vakon túli szerelmi kommunikációnak sem sikerül megkerülnie  
a nyelvszerűséget. A tekintetről, a szerelmi eggyéválás oly nagy  
jelentőséggel bíró fiziológiás médiumáról például azt olvashat-  
tam: „Ez a szó minden hang nélkül, ez a beható, értelmes és  
minden hangot haladó beszéd, a mi egy tekintetben fekszik...  
Oh ez a tekintet, úgy érzem, úgy! minden tetememben, mit

mondott ez a tekintet, és ki nem mondhatom...". (XXIV. 35.) Következésképpen akkor sem voltam egészen pontos, amikor Fanninak engedve elvitattam a szerelmesektől a szavak jogát. Ámbár érdemes szemügyre venni, miféle szavak voltak azok, amelyek a szerelmi kommunikációt szolgálták: rébuszok, parabolák, Geszner *Idyllái* – csupa kétértelműség, tropikus megosztottság. Egy nyelv, amely egyszerre önmaga, és valami más is: katekizmus a báli estén (XXVII. 38.), időtöltő bukolikus olvasás egy hosszú délután (XXXIX. 47f), s egyidejű szemérmetlen szerelemvallás.

Mindezt *számba* véve arra a tanulságra jutottam, hogy Fanni erőlködése, hogy érzéseit szavakba öntse, nem a naplójegyzetek, nem is a barátnőhöz írt levelek olvashatóságában nyer értelmet, s e fáradozás képtelenségének folyamatos tudatosítása sem a nyelv elégtelenségének szól, hanem megfordítva, a nyelvi manifesztációk csupán az érzelemmel folytatott küzdelem színterei.<sup>12</sup> A nyelv a szerelem vágynyelvének mutatkozik, a szerelem a nyelv vágyaként lepleződik le.

### (3)

Ettől a ponttól egyre furcsább dolgok keltették fel a figyelmet. Említettem már a borzadályal vegyes örömet, amelyet Fanni dajkájának meséi hallatán érez. Miért vágyik Fanni a kerti rejtek setét magánosságába? Miért üdvözlí az „*estvéli szürkületet*” e szavakkal: „*Jövel édes borzadások órája*”? (II. 12.) Miféle lelkiállapot az, amely „*Oly édes bájoló érzés – és mégis fájdalmas*”, továbbá amelyről „*örömtől dobog szívem – és mégis könnyel telik szemem*” (III. 13.)? Ezt Fanni szövegé-

<sup>12</sup> Kovács Sándor s.k. a nyelv szerepét illetően (de mindezt egy másik paradigma szerint a halálra vonatkoztatva) hasonló következtetésre jut, amikor F.F. Lászlónak címzett levelében azt írja, hogy „Fanni nem pajzsként tartja föl a papírra vetett szót a halál valóságát elhárítandó”, hanem „tudatosan használja mind a nyelvet, mind pedig saját halálát valamiféle közlés, valamiféle kifejezés-megszólalás érdekében”. Vö. „*Alamusz macska nagyot ugrik...*”. In: *FANNI hagyományai*. Szerk.: Odorics Ferenc és Szilasi László. Szeged, 1995. 5-15., 6.

nek e pontján még a bontakozó és tárgy nélküli szerelmi érzés számlájára lehetett írni. Bár már itt is mutatkoznak ezen túlmutatni látszó furcsaságok. Halottainak felidézésében például Fanni egyrészt felkiváncsozik édesanyjához, s ez rendben is lenne. De miért kívánja el anyja mellől testvérbátyját, és miért azzal az indoklással, hogy majd együtt szomorkodnak édesanyjuk távollétén és édesapjuk ellopott szíven? Valóban az jelentene boldogságot Fanninak, ha bátyja jelenlétével, mint írja, *„volna kinek örülnöm, kin és kivel szomorkodnom”* (IV. 15.)?

Később azonban még ennél is különösebbeket tapasztaltam. Fennakadtam annak a szép reggelnek leírásán, amelyen *„a hajnal könnyező szemmel költ fel”*, s nem értettem, hogy *„a gyöngygyel kirakott téren”* mi mosolyognivalót talál *„a megvidított egész teremtsé”* (VII. 18.)? Egy másik reggel leírása eképp kezdődik: *„Fagyosan fújt az eső után a reggeli szél. A dér lepusztította a vetemények és a virágok leveleit, szomorú feketével vonta be lemart áldozatjait... Fris volt a levegő; vidámságot szívott bé minden lehellet.”* (XX. 31.) Aztán közvetlenül a báli éjszaka után Fanni így jellemzi a Józsira gondolatát: *„hatalmas mint a halálos fájdalom, elfoglaló mint a kívánczó reménység, erős mint az ércz és édes mint a mennyei gyönyörűség”* (XXXI. 40-41.). És mily szokatlan jellemzése a szerelmes együttlétnek, ha *„a szoba csendes mint a siralmas ház, és mégis oly tele van szívének”* (XLII. 57.). Amikor pedig apja hazarendeli, Fanni így számol be B.L.-nének: *„oh barátném! elfogyott a köny szemeimből... a csak az apró bajok enyhítése, az iszonyú gyötrelmek az a boldogsága sincs, hogy sírni tudna...”* (XLVII. 66. – Kiemelés tőlem. H.E.) S T-ait elvesztvén, immár otthon így sóhajt fel: *„Hová lettél gazdag képzelődésem! a mely akkor is gyönyörködtető valál, midőn édes szomorúsággal árnyékoztál bel!”* (L. 73.) De ez a sóhaj sem jelenti azt, hogy a szerelmes elvesztése véget vetne az *„édes szenvedésnek”* (XIII. 24.). Mert családja Fannit néhány nappal később abban a *„csendes magánosságban”* zavarja meg, s teszi ki a városban rá váró megaláztatásnak, *„a melyben legalább kinjaimon legeltettem meghasadt szívemet”* (LIV. 75.).

E példák nyilvánvalóvá tették, hogy Fanni szeret „édesen szenvedni; szomorkodni a nélkül, hogy tudnád – miért?” (XIII. 24.), s a környező világot is e perspektívából észleli. Öröm és szomorúság Fanni szemléletében egyetlen állapottá olvad össze, amely az együttlétben ugyanúgy létrejöhet, mint a magányosságban: „Itt olvadnak egybe a menny gyönyörűségei a kínok' helye' gyötrelmeivel...” (XIII. 25.) Erről való töprengésemben azonban nemcsak azt a lehetőséget nem találtam kielégítőnek, hogy Fanni szófordulatait pusztán ornamentális stílusjegyekké fokozzam le. Ennél sokkal többről volt szó: e bonyolult és kétértelmű megjegyzések tükrében álcának bizonyultak a rajongó lelkesültség képzelődései is, az eggyéválás eszméje egy elképzelt ellenvilágban<sup>13</sup>, amelyre mellel a biblikus parafrázisoktól egészen a túlvilági ígéretekig Fanni annyi megjegyzése utal. Ugy gondoltam, hogy Fanni nem azért szembesíti az evilágit a túlvilággal, vagy egy jobb világ képzetével, hogy a közöttük húzódó határ bármely oldalán – vagy akár csak annak ígéréteiben is – megnyugvásra leljen.<sup>14</sup> De az a megoldás sem elégített ki, hogy az „édes szenvedés” e megnyilvánulásaiban az érzelmek esztétizálását, az érzület sajátos reflexióját pillantsam meg.<sup>15</sup> (Hisz mi mást fedeztem fel korábban magam is a szerelmi elragadtatásban, mint a szerelmes eszméletvesztés *észlelésének* paradoxonát?) A közvetítettség e problémája tudatosítja ugyan a szenvedés okát, de nem derít fényt a szenvedést kísérő öröm és fájdalom szépségének lényegére. Meggyőző, ám mégis elégtelen magyarázattal szolgál. Mert mitől gyönyörteli a szerelem *szerelemként*, ha az esztétizáltság voyeurizmusa kettészakítja? „Az igazi szerelem nem más, mint gyötrelmes vágyakozás, amely célját sohasem érheti el” – írja indokoltan Földényi, mert számára a szerelem melankolikus állapot, amely az emberi

<sup>13</sup> Lothar Pikulik: *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*. München, 1992. 30.

<sup>14</sup> Vö. Szilágyi Márton kitűnő tanulmányának ellenkező tanulságait. „Elhervadt a szeretet édes melege alatt”. A „Fanni hagyományai” értelmezéséhez. ItK 1993/1. 69-77.

<sup>15</sup> Vö. Lothar Pikulik i.m. 31.

(ön)megismerés, a határtudat tragikumát hordozza.<sup>16</sup> Ám Fanni szerelmének tárgya mégsem – a ‘sehol sem’ értelmében vett – melankolikus utópia.<sup>17</sup> A könnyek varázsa nem egyszerűen valamely túlvilági kiengesztelődésből ered, de nem is csupán a könnyező ember episztemológiai avagy ontológiai tanulságokkal járó, tragikus színezetű magaszemléletében rejlik.

Ha a szöveg e diszrepanciák köré szerveződik is, túllép e magyarázatok kétpólusúságán. Fanni értékrendszere mozgékonyabbnak bizonyul annál, hogy a reflexió vagy bármely ontológia kínálta statikus különbségekre lehessen redukálni. Fanni a pillanat hevében *beszél*, és az a viszonylagosság, amelynek köszönhetően mindig csak a pillanatnyi érzületek és feljegyzések struktúrájára érvényes a természeti képek, az emberek és szituációk megítélése, egy másfajta viszonyrendszerre utal. S az nemcsak, hogy az evilág és a túlvilág kapcsolataként nem írható le, de a magány és az együttlét ellentéte sem árul el róla semmit. (A szerelmes avagy baráti együttlét is csak a magányosságot kettőzi meg ebből a szempontból.<sup>18</sup>) Benne és általa hamisságként lepleződik le a szerelmi egyéolvadás eszméje, hogy helyet adjon az ellentétek kielégíthetetlenségének, s ami még fontosabb, hogy egyszer s mindenkorra lemondjon a nyugvópontra jutás reményéről. Mert vonzás és taszítás kielégíthetetlen egyidejűségében Fanni gondolatainak erotikuma és erotikájának gondolatisága mutatkozik meg. Szerelmi viszonya nem tematizált szerelemként hordozza szövegét, hanem mint egy önmagán túli, paradox összefüggés szimbóluma. Elsősorban nem mint szerelem, hanem mint sajátos reláció. Általa a szerelem megszabadul a meg- és túlhaladás, mindenfajta egyesülés szakrális eszméjének ballasztjától.

„Az erotika menthetetlenül csalásra kényszerül” – mondja Georges Bataille.<sup>19</sup> Fanni szerelme bizonyos értelemben ilyen

<sup>16</sup> Földényi F. László i.m. 201., 207.

<sup>17</sup> Vö. uo. 118.

<sup>18</sup> Vö. Lothar Pikulik i.m. 29.

<sup>19</sup> Georges Bataille: *Madame Edwarda. Előszó.* Ford.: Somlyó György. In: Uő: *A szem története. Madame Edwarda. A halott.* Budapest, 1991. 83.

csalás. Bataille a gyönyör okozta önkivületben a lét kontinuitásának helyreállítását pillantja meg, ami az egyéni életben megszakadt, s amit csak a halál képes véglegesen visszaállítani: „A lét számunkra a lét kibírhatatlan meghaladásában adott, amely éppolyan kibírhatatlan, mint a halál. S mivel a halálban ugyanúgy, ahogy megadatott, el is vétetik tőlünk, a halál átélésében kell keresnünk (...), mert a lét bennünk csak a maga túlságában létezik, ott, ahol az irtózat teljessége és a gyönyör teljessége találkozik.”<sup>20</sup> Az erotika kínálta „kishalál” azonban ontológiai csalás, mert kijátssza a „nagyhalál” véglegességét.<sup>21</sup> Az „irtózat teljessége” és a „gyönyör teljessége” nem találkozhatnak a gyönyörben ténylegesen: „A vágyat felidéző és a végző görcsöt előidéző képzetek sandán kétfelé néznek.”<sup>22</sup> Az erotikum ezáltal egyszerre tesz szert a legnagyobb nehézkedésre, s lesz végtelenül könny(elm)ű. Ez a vibráló kétértelműség közelíti ahhoz, ami Fanni szövegének is motorja. Fanni szerelme perverz, mert csak egy lényének idegen elementumban (a nyelvben) találhat önmagára, de ez menthetetlenül önmaga elvesztésével is együttjár. E kapcsolat nem célszerű, s mint ilyen faj(súly)talan, akár a perverzió.<sup>23</sup>

(4)

Már csak az hiányzott tekintetem kitisztulásához, hogy ténylegesen megértsem azt a gondolatalakzatot, amely a szerelmi diszkurzusban és a szerelmes állapotban, Fanni nem sze-

<sup>20</sup> Uo. 81.

<sup>21</sup> Gyimesi Timea: *Georges Bataille – Actes du colloque international d'Amsterdam*. Helikon 1994 /1-2. 222.

<sup>22</sup> Georges Bataille i.m. 81., 83. (Kiemelés tőlem. H.E.)

<sup>23</sup> Vö. Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Übersetzt von Hans-Horst Henschen. Frankfurt am Main, 1984. 59., 62., 85. stb. – Barthes argumentációjában az intencionált szisztematizálatlanság ellenére is egy a célszerűségnek alárendelt szemiotikai rendszer képzetét kelti, amelynek neve ellenére is (*discours amoureux*) a nyelv csak egy lehetséges eleme és közvetítője. Ezért Barthes a perverzióról, mely értelmezésben épp a nyelv kikerülhetetlenségének folyománya és tünete, mindig elutasítóan beszél.



relmi tárgyú megjegyzéseiben, mitöbb a szerelem filozófiájában (lehetséges értelmezési kísérleteimben) egyaránt oly ellentmondást nem tűrően bukkant fel a szöveg mélyéből. Azt az észlelési pontot kerestem, ahol az ellentétek találkoznak, ahol már nem érzem az érzem és még nem észlelés az észlelés, nem fájdalom az öröm, de még nem is öröm a fájdalom, és világosan sejtettem, hogy a forrót a hideggel nem a langyos köti össze. Eszembe ötlött az a kép, amint Fanni T-ai Józsi burkolt szerelmi vallomását követően szobáról szobára szalad, anélkül, hogy bárhol is megtalálná a helyét. (XXXIX. 47f) Igen, a küszöb átlépésének pillanatában akartam Fannit, akárcsak magamat rajtakapni. A jöttem-is-meg-nem-is, hoztam-is-meg-nem-is, a tevékeny átmenetiség, és nem a tétlen közvetítettség állapotát kerestem.

De lehetett-e reményem akár egy pillanatig is arra, hogy megértem, amire gondolok? Nem voltam-e kitéve a folyamatos fenyegetésnek, hogy odaérve újra és újra átlépek a küszöböt? Az elgondolhatatlan keresésével csak megismételtem a tévedést, amelyen túltenni látszottam magam. A szerelem apóriája nem két gondolat paradoxona, hanem egy gondolat és egy érzület képtelen találkozása.<sup>24</sup> Azt kellett elgondolni, amit csak érezni, és azt érezni, amit csak elgondolni lehetséges. Értelmetlen lett volna hát azzal kérkednem, hogy találok egy olyan fogalmiságot, amely az erotikum gondolatosságának képtelenségét *mégis* szavakba önti.

Nyilvánvaló volt, hogy Fanni narrációjában egy olyan elemet keresek, amely nem szintagmatikusan, nem metonimikus módon szerveződik, amely a regényszöveg narratív célratartását csupán mimikrinek használja. Egy olyan *toposzt* kerestem, amely a szellemi és az érzéki együtt szemlélésének *helye* lett volna, amelyről aligha volt esélyem kijelentetni, hogy én oda, abba a nézőpontba megérkeztem. És egy olyan *trópust* kutattam, amely e toposz szemléletmódját meghatározta, az egyszerre *ide és oda* fordulást, illetve a mindenhonnan való egyidejű *elfordu-*

<sup>24</sup> Vö. Kalmár Melinda: *A lehetséges harmadik. Az erotika geometriája*. Nappali Ház 1993/1. 37-44.

lást.<sup>25</sup> E *t(r)oposz* képiségének térbelisége, pillanat- és pontszerűsége, amely a szerelem apóriáját hivatott hordozni, csakugyan ellentmondásban állt a narratív szerveződés folytatólágosságával és időbeliségével; Fanni történetmondásával ugyanúgy, mint saját kísérletezésemmel, hogy rajtakapjam. A szerelem regényszövegének célszerűséget imitáló folytonossága egy apória gondolatiságának céltalanságát rejtegette: a magányosság helyét. Erre pedig azért nem lehetett rátalálni, mert a fordulás (trópus) kijelölte ugyan a maga helyét (toposz), ám ezt a helyet az egyidejű el- és odafordulás a minden mástól való elhatárolódásban, negatív öndefinícióban határozta meg, vagyis mindig csak azt, hogy hol nincs, és sosem azt, hogy hol érhetjük utol. Az erotikum gondolatiságát, a szerelem apóriáját hordozó gondolatalakzat, vagy másképp, az a gondolatalakzat, amit a szerelem apóriája, az erotikum gondolatisága rejteget, mindig csak az adott szövegpillanatban az, ami, de (tudásszerűen) visszatérni hozzá már nem lehet, mert minden mozdulás egy új relációba való elmozdulást jelent.

Úgy tűnt tehát, szükségszerű, „hogy az egyes szám első személyben megírt történet kihagyja annak a jelenetnek az ábrázolását, amely a lehetséges megértést hordozná”.<sup>26</sup> Megszállottan lapozgattam, végtelenül nyitogattam egymásba Fanni megjegyzéseit, mígnem döbbenettel olvastam újra a következő mondatokat: „Ott, a hová én megyek, nincs haragtartás! Ott majd összetalálkozunk, és ott majd – bátran szerethetünk.” (LXII. 80. – Kiemelés tőlem. H.E.) Villámként hasított belém a felismerés, hogy a tébolyult keresés e pillanataiban én éppen *ott* voltam, és éppen *én* voltam ott. Aki a szerelem eszejárása szerint immár *magán kívül*, a saját történetén fáradozva kerítette hatalmába azt, amit keresett, és amiről csak annyit tudott, hogy az őt már régesrég a hatalmába kerítette.

<sup>25</sup> troposz: fordulás, fordulat, út, mód, szokás, gondolkodásmód, jellem stb.

<sup>26</sup> Gyimesi Tímea: *Szövegelünk*. In: *DEKONTINENCIA* I. Szerk.: Kovács Sándor s.k. és Odorics Ferenc. Szeged, 1994. 104.

Mit mondhatnék még? Roland Barthes szerint a szerelmi diszkurzus disztributív, de nem integratív jellegű: elemekre (figurákra) osztható, ám azok nem férnek össze egymással, nem rendeződnek egybe, s ami talán a legfontosabb, nem haladnak valamely közös cél felé: „a szerelmes mondatokban beszél, de magasabb síkon nem fűzi össze őket egyetlen művé; diszkurzusa horizontális: semmi transzcendencia, semmi megváltás, semmi regény (ám csupa regényesség)”.<sup>27</sup> Mintha a *Fanni hagyományai*hoz is ezek a látszatra céltalanságot sugalló, de valójában a renden túlira utaló meghatározások állnának a legközelebb. Ennek felismerését viszont ugyanúgy a véletlen kormányozza, akár csak a szerelmes szövegének logikáját. E véletlen is megteremti a maga (szöveg)valóságát, amelynek lényege a pillanatnyiságban és az egyszerűségben rejlik. A szerelem diszkurzusának súlypontja a szubjektumban van és csak a szubjektum pillanatnyi, véletlenszerű, megismételhetetlen érzékelése felől ragadható meg. S ez két következménnyel jár. A szerelem története csakis szerelemtörténetet szül. A szerelmes szöveg olvasója pedig ugyanannak a veszélynek lesz kitéve, mint a háromdimenziós kép szemlélője: elég a szem magafeledtségének, a koncentrált figyelmetlenségnek egy töredékpillanatra megszakadnia, és a háromdimenziós kép ismét a minták arabeszkjévé változik. Ez ellen azonban a szerelmi epifánia egyetlen beavatottja sem fog tiltakozni.

(1994 – 1996)

<sup>27</sup> Roland Barthes: *Fragments einer Sprache der Liebe*. I.m. 20-21. (Fordítás tölem. H.E.)

## „Ki zavarta meg tiszta kristályodat?”

Osztatás és oszlattatás a *Fanni hagyományaiban*

„...mit ér a Greta Garbo vese-atlasz nélkül? Ahol hiányzik az 'összes lehető összefüggések' ábrázolása (...), ott végeredményben csak az unalom lehet az uralkodó.”

Jó, jó, de miért hal meg a végén?

Toldy Ferenc szerint Fanni „szerelmének áldozatja lett”, „lassú lelki halál”, „a szív kelő és sebesen elhatalmazó” betegsége végzett vele. „A célját nem érhető leány elég saját tűzében, a szerelem boldogtalanságában” – írja a századvégen Baráth Ferenc. Beöthy Zsolt szerint az akaratot elnyomó érzelem okozza halálát, Császár Elemér értelmezésében Fanni „szomorú sorsában elhervad lassú haldoklással”. Gálos Rezső monográfiája úgy látja: „a társadalmi viszonyok okozzák, hogy egy átszenvedett nagy megrázkódtatás hevenyében beteggé teszi,... ezekben szörnyű családi izgalmak kapcsolódnak, amelyek ágnak vetik, ...reszket és egész éjjel a 'forró hideg' kínozza': ebbe hal bele.” Más szavakkal: „A rágalmak össze-roppantják. Lázas lesz (már azelőtt is volt hideglelése), s betegségében, T-ai karjai között, kiszenved.” Az akadémiai irodalomtörténetben Wéber Antal az állítja, hogy „a lány – mint majd később Szép Ilonka – 'hervad sír felé', s hiába bánja meg kegyetlenségét az apa, hiába hívja a fiút szerelmese betegágyához: Fanni meghal.” Bíró Ferenc értelmezésében a szerelmi érzés intenzitása szünteti meg a földi létezést, míg Szi-lágyi Márton szerint a szerelem-halál motivikusan megjelenített

Ámor-Psyché mítosza, s az erre visszautaló regényzárlat „*avatja szerves folyamattá Fanni elsorvadását.*”

Társasági rossz közérzettel megtámogatott, hideglelés formájában realizálódó szerelem-halál – megfelelő távolságból ebben a formában jól egységesíthetők az idézett, szöveggel mindig alátámasztott, ezért nehezen megkérdőjelezhető halál-értelmezések. És ezzel tulajdonképpen meg is lehetne elégedni.

Közelebbről nézve, lassabb olvasás során azonban felmerülnek bizonyos kérdések. Ugyan hogyan támogatja pl. a rossz társasági közérzet a szerelem-halál erejét? Támogat-e egyáltalán itt valami valamit is? Miért éppen hideglelésben realizálódik a szerelem-halál? Lassú vagy sebes-e ez a halál? Fanni meg akar halni: ekkor pedig nem éppen az akarat győz itt az érzelem felett? És, hogy őszinte legyek: egyáltalán miért kell egy viszonzott szerelembe belehalni?

Mint mindig, most is érdemes a szöveghez fordulni a választokért.

Az első, szerkesztőségi előszó (*Egy szó az olvasóhoz*) szerint Fanni biographiája „*a házi, titkos, magával megelekedő virtus*” megindító példázata: *exemplum*. Ebben az értelmezésben Fanninak, miként a fényes, híres eposzi hősnek, *azért* kellett meghalnia, hogy *szép dal* legyen belőle, s e szép dal szép tettek-re indítson. Az első előszó tehát fikcióként leplezi le a továbbiakat, hiszen a szerző valóban a *szép dal*ért, a mozgósítás (*movere*) szándékából öli meg szereplőjét, Fannit: az ő halála nélkül nem létezne a szöveg. Fanni gyilkosság áldozata lett: megölte a szerző.

A második előszóban (*Fanni élete*) T-ai Józsi adja az anyját korán elvesztő, és néha anyjához kívánczozó Fanni életrajzát, és ő valóban azt állítja, hogy Fanni „*elhervadt a szeretet édes melege alati*”, majd „*végre egy sebes forró hideg ágyba ejtette*”. Szövege végén azonban azt is mondja, hogy „*csak én értem kívánt volna élni*” – vagyishogy Fanni nem kívánta *teljesen* a halált, lelkének *egy része* (petrarcai szerelem-halál ide, Amor és Psyché oda), bizony megelegedett volna a siralmas evilági élettel és szerelemmel is. Egy keveset emlegetett kitétel szerint pedig T-ai azt is mondja: „*tanúja vagyok én halálának a mely*

*ötten én előttem örökké elfelejthetetlenné teszi.”* Vagyis hogy Fanni nem életével, hanem halálával tette magát szerelmese emlékezetében örökkévalóvá: ebben az értelemben pedig *épp ezért*, a felejtés ellenében, az emlékezetért kellett meghalnia.

A harmadik előszóban (*Fanni hagyományai*) T-ai Józsi metafizikus tapasztalatokra hivatkozva tovább erősíti és fejleszti ezt az értelmezést, hiszen szerinte *„hogy Urániátokba befogadtátok s így fenntartottátok emlékezetét, onnan felül hál'adó mosolygással köszöni ő.”* Fanni a közönség szempontjai szerint ugyan hiába halt volna meg, ha nem lennének szöveges hagyományai, de halála előtt *napi jegyzései és levelei* is értéktelenek voltak. Tudjuk, Fanni nem sokat bízott a szavakban: *„A szó üres, jelentés nélkül való hang. Hideg mint a réz, mely cseng, de nem érez; holt, megmerevedett állat. Elégtelen a szív véghe-tetlen, eleven, erős meleg érzéseinek lefestésére.”* (XLII.) A szó közvetlenül képtelen az élet kifejezésére: a halált hordozza és csak a halál gazdagíthatja fel. Fanni szövegét csak szerzőjének halála teszi olvashatóvá: az épület (a regénylakás) csak a halál árán áll meg. Fanninak (engedelmükkel: mint Kőműves Kelemen hitvesének) azért kellett meghalnia, hogy jelentést, a magával megelégedő virtus utólagos, példázatos tanítását kölcsönözhesse saját, önmagában jelentéstelen szövegének.

Az előszavak után, a *Napi jegyzések és levelek* című fő-részen, Fanni saját világában aztán persze tovább, de teljesen más irányokban folyik a halál értelmezése.

*„Az én szívem megtelik szomorú emlékezetekkel sze-relmes halottaimról... Ott a hold felett dicsőült anyám! ott vagy te; egyetlen leányodat itt hagytad az emberek keménységének. Nézz le rám, kísérj mindenütt, légy ör-ző angyalom. Ha békétlenkedik a szív, nyugtasd meg. Oh ha a szomorúság rágja, jelenj meg egy gyenge est-szellőben, fuvalj orcámra jelenlétedül, és vidám leszek. De ha lehet – anyám, én édes anyám, végy fel hamar magadhoz...”* (II.)

Nem kétséges, a tizenhat éves Fanni képtelen feldolgozni az anyjától való gyermekkori elszakadás traumáját. Hite szerint anyja a mennyországban él, érinthetetlen távolságban a földi világtól, de ez nem igazán vigasztaló: az elszakítást nem orvosolja. Találkozásuk csak anyja őrangyallá alakulásával lenne elérhető, aminek evilági jele az esti szellő simogatása lehetne, az igazi megoldás azonban Fanni elutazása. Fanni egyaránt bizonyos a vágyott lény és saját üdvösségében: ez már elég ok a halálra.

*„Híjamat érzem, egy része szívemnek nincs betöltve... Én mindenhez olyan jó vagyok és engem senki sem szeret!”* – mondja Fanni később (IV.).

Csáth Géza már nem elfeledett, egy elmebeteg nő naplóját értelmező orvosi tanulmánya, az *Elmebetegségek pszichikus mechanizmusa* bevezető szavai szerint a szív, az Én-komplex a fajfenntartási, az önfenntartási, az anyagi, az erkölcsi, a származási, és a vallási komplexekből áll össze. Fanni személyiségében az anyagi és a származási alapú vágyak egyáltalán nincsenek jelen, a nemi és a testi boldogulás vágyát erősen elnyomja magában, energiái az erkölcsi boldogulásra, a szeretetre, s ennek hiányában még fokozottabban a katolicizmus fel fogása szerint elképzelt túlvilágra irányulnak. Materiális komplexek nincsenek, a testi komplexek csökevényesek: Fanni szinte tisztán lelki és szellemi lény. Nem ebből a világból való. S mint ilyen, egész egyszerűen életképtelen.

Ő maga ezt a következőképpen mondja: *„Szeretetlenség! a te hideged kínzóbb az elkárhoztak kénköveinél... Ott fenn – ott a szerelem boldog hajlékiban, ott majd szeretnek; ott találok majd azt a jó anyát, a kinek képe előtt annyit sírok, ott az anyagi ifjak közt bátyámat...”* (IV.) Fanni a pokolnál is rosszabbnak éli meg a földi világot. Elvesztett testvéreinek hiánya is kínozza, egyetlen földi vigaszának kívánja őt. *„Ó! – Talán ő betöltené szívem hiányosságát. Szeretne ő engem, én őtet! és a mi boldogultunk mennyei vidámsággal mosolyogna le a felhőkből... De így – egyedül!”* (IV.) A halottakat azonban semmi sem hozhatja vissza: Fanni megoldása nem működik. (Pusztulnia kell.)

Fanni azonban nem adja fel. Keményen, mondhatni hőiesen harcol az életbenmaradásért. Hogy valóban *megelégedhesen önmagával*.

Először is: kiinduló állapotoknál jóval nagyobb figyelmet fordít az anyagi boldogulására: „*Miért nincs annyim, a mennyi elég lenne jól tehetni másokkal.*” (V.) „*Miért nem vagyok én gazdag?*” (XIII.): megerősíti az anyagi jellegű komplexeket.

Másodszor nyilvánvaló a törekvés, hogy mostohaanyját és mostoha testvéreit megtagadva, új családdal pótolja az elveszett eredetit, az özvegy báróné, annak gyermekei és T-ai Józsi személyében. (Az apának ad még egy esélyt.)

Harmadszor pedig folyamatos munkát folytat a testi és nemi boldogulását gátló külső tényezőkön: világosan érzi a hatalom ártó jelenlétét életében. „*Módos, de hideg volt a fogadás. Az emberség szoros kötelékeivel lebékózva minden szó. A mester-ség erőszakos törvényei szerint minden mozdulás.*” (VI.) Fanni az elsők között érzékelteti annak kínjait, hogy a civilizáció gyorsabban változik, mint az emberi lélek. (Például ebbe is bele lehet halni.) Felismeri önmaga szolgáló szerepét és lekének „visszás” indulatait (VII.): szabadságot és kiegyensúlyozott, ki-munkált saját személyiséget akar. (Mint minden Hamupipőke.)

Fanni az első projektnek hamar a végére jár: az anyagi jellegű komplexek megerősítésével párhuzamban a lelki és szellemi komplexek fokozatosan elvesztik túlnyomó jellegüket. Fanni fehér ruhákba öltözik (XXIII.), elmegy a bálba és ott jelentős sikereket arat: a személyiség integrációja (kiteljesedése és kiegyensúlyozottsága révén) megerősödik. A kristályszerkezet ki-alakul.

A második projekt hamar kifulladás. Az özvegy bárónét nem fogadja be a társaság, Fanninak T-aival folytatott kapcsolatát elítélik, az apa (vágyott megújulását hiába veti előre a „*jó lelki öreg, falubeli tehetős gazda*”, [X.] mélyen jelképes mese-figurája) nem változik meg, és a mostohát mint soha, most sem lehet félreállítani. Az özvegyvel való kapcsolat azonban a halál mindenfajta korábbi saját magyarázatát és orvoslását gyermeteg okoskodásként leplezi le, s ez nem kicsiny tanulság.



„Gyönyörű csevegéssel megállította a kisebb a nagyobb... *‘Miért sírsz édes mámi! majd megjön atyuska! úgy-e megjön? Én elmegyek a kis kertcskénkbe és neki bokrétát kötök, ő pedig nekem hoz sok-sok holmit’* A nagyobb ki tudta valamennyire érezni, hogy mit vesztett el: *‘Nem jön meg atyuska többet szegény! Bezárták egy sötét boltba és a fekete emberek elvitték’* Szívét szaggatták ezek és szemét keszkenőjével eltakarva felállott.” (VIII.)

Ezután következik el az özvegy báróné története (XIII.), amely brutális őszinteséggel tár fel egy addig nem ismert valóságot Fanninak, s egyben szembesíti őt elkövetkezendő halálával (*„elragadta tőlem és gyermekeitől egy forróhideg”*). A projekt kifulladás, de Fanni ettől kezdve elfogadja a *saját* halál tényét. Olyannyira, hogy a bál estéjének végén a halál és feltámadás biblikus nyelvén (megelőlegezván az Amor és Psyché motívumot, valamint a haldokló Fanni visszanyomozhatatlan, de biblikus szavait) már szerelmi üzenetüket is rejtjelezhetik.

– *„Mint a test a lélektől, úgy esik megválnom a kisaszszonytól.”*

– *„Hiszi az úr a feltámadást?”*

– *„Ha a kisasszony reménylenem engedi – hiszem.”*

– *„A ki hiszen, idvezül... Menjünk!”* (XXVIII.)

A szabad, de önmagában rendezett személyiség, és az ennek kialakulását gátló tényezők viszonya azonban mindvégig problémája marad Fanninak.

Fanni épséget és rendezettséget akar. Az *elegyítést* a tárgyi világban is *szomorúnak* találja, mindezeket *felfejteni* és *egyeztetni* akarja (IX.). *Egynemű valóságokat, egyező szívet*, kizárólagos, kölcsönös érzelmi irányulásokat keres (XII.). Mindenkin, sajátmagán is számos alkalommal konstatálja a *zavarodottság* jeleit, a *hibákat*. Hibáztatja magát, hogy *„a táncban ezer hibákat, ezer zavart”* tett (XXV.), bevallja vallástételének hibáját (XXXIX.), Józsijáról is fontosnak tartja megjegyezni, hogy a

Gessner-felolvasás végén „*alig mondhatta már ki az utolsó szókat a zokogás miatt*” (XL.), és (meglehetősen epésen) még barátjáné, Teréz is megjegyzi táncosairól, hogy míg T-ai „*a tactust úgy tartja mint mester. Lám bezzeg a ki a városból jön... Ezek itt csak úgy tántorognak, hol a sleppem szaggatják sarkantyújokkal, hol a lábujjamra hágnak, mint részek, hol a térdemet koppantják, hol a más párhoz csapnak, majd kiugrik az agyvelőm...*” (XXVII.). Fanni titkolja orcájának vad zűrzavarát és háborodását (XL.), akarja az egyességet, az egymás lelkébe s gondolkozásába való hézag nélküli átolvadást (XV.). „*Szerettetni – egy szívvel, mely a mienkkel egyező hangon ver, összeolvadni minden érintését, minden gondolatját egy atyafias lélekhez kötni, magát azzal összekapcsolni, oly édesen! oly bontatlanul! magát más teremtésben egészen általöntve érezni – szerettetni!*” (XLII.)

Az a helyzet, hogy Fannit, ezt a Fannit a közvetítettség kiiktatásának, az igazsággal való tökéletes azonosulásnak, a közvetlen, színről színre való megismerésnek a vágya vezeti, fűkezhetetlenül. Nem csoda, ha meg akar halni: ilyesmi itt nincs.

Másfelől viszont nem örül, ha a különmemű tényezők nem válnak szét világosan egymástól.

„*A keskeny és magános völgy lakosa, mikor a hegynek, mely lakhelyét teríti, tetejére legelőször felhág, látja a térséget, mely lábai alatt elnyúlik, a messzeség homályos beborított vidéket, és tárgyakat mint árnyékokat szemléli, egy nagy véghetetlenség és zűrzavar nyíl meg előtte, néz, lát, de semmit meg nem különböztet. – Így vagyok én most!*” (XX.)

Fanni nem barátja az *epesztő egyformaságnak*, az *ugyanegy állapotnak* (XI.). Nem örül a vágyódások sok érthetetlen mozgásának, a sok *homályos* érzésnek, az álmokból *összeszövött* képnek, a *vakon* való festésnek. Ez a Fanni a megkülönböztethetőséget lehetővé tevő, egységes, de nem egyneműsítő, bár igazságra törekvő megismerés kimunkálásán dolgozik. És így (akarva, nem akarva) a differencián is munkálkodik.

T-ai Józsi zavarodását például gyönyörűnek találja. „...nem! a színlelés nem majmol ily természetesen; és – ha ez álorca volt, úgy micsoda köntösben mutatod magad, dicső igazság?...” (XXXI.) Hát igen, Fanni kérdése éppen ez. Mert Fannit rettenetes félelmek gyötrik. Mi van ha T-ai Józsi másoknak ugyanazon ajánlásokat fogadja? Ha viselkedése mégis álorca volt? S mégsem az igazság köntöse? Rettenetes félelmek. „Ha megigazodtok – oh akkor bizonyosnál bizonyosabb halálom...” (XXX.) E félelmek világos cáfolatának hiánya, illetve a szerelemben való bizonyosság mellett, a differenciákban folyton megjelenő félelmek léte, a folyamatos soha-meg-nem-bizonyosodás ennek az igazság-orientált, mondhatni: igazságához szokott ismeretelméleti lovagnőnek önmagában elég ok a halálra.

(Zárójelben meg kell jegyezni: egyszerűen elképesztő, hogy micsoda pusztítást végzett a nyelvújítás, mint beszédaktus. A Fanni nyelvújítás előtti szövege egy olyan lexikát is sejtet, amely alkalmas lehetett volna a magyar filozófiai nyelv megalapozására. Emlékeztetőül: *egyező társaság, képzeletek országlása, jelenvaló, egy nemű valóságok, ugyanegy állapot, egység, egymás lelkébe s gondolkozásába való átolvadás, eleven kép, a képhez hasonló valóság*, etc. Egy lehetséges, nyelvi világ összeomlott, miközben felépült egy másik.)

Tehát: Fanni igazságra és egységre való (láttuk: eddig a pontig némiképp sikeresnek mondható) törekvése a kiiktathatatlanság differenciák létének felismerésével zátonyra fut. Lássuk ezt a kis történetet még közelebbről.

A megismerkedés és a halálos-sententia jelenete után Fanni kétségekbe esik T-aival kapcsolatban (XXIX-XXXI.) Ennek kapcsán kifejti nézeteit az igazságot illetően (XXXI.) majd, miközben Józsi bejáratos lesz házukba, tovább bajlódik kétségeivel (XXXII-XXXVIII.). A XXXIX. töredék jó részét egy per def. differencia-kereső tevékenység, T-ai Józsi ezer gyanút és ezer kétséget okozó, de kedves hallgatásának értelmezése tölti ki. A némaságnak a Gessner-felolvasás véget vet, de az értelmezésnek nem. (XL.) (Az igazság nekünk mindig *extra large*.) Fanni tanácsot kér barátnejától: a szerelmi próbatételben nem tud rendet tenni nem tud úrrá lenni érzései zúrzavarán. Ekkor jő el az igaz-

ság pillanata. „*Oh lehetetlen volt másképp.*” (XLII.) Mégsem változik semmi. Fanni a szerelmet tragédiaként, a frissen megszerzett önazonosság, a személyiség (újbóli) felbomlásaként éli meg: még ő sem térhet vissza a tükörfázis elé. „*Elijedtem magamtól, midőn a tükör elejébe léptem. Szemem beesett, orcám sárgás halvánnyal betérítve, s lépésem tántorgó és erőtlen...*” (XLI.) Vagy ahogy később mondja: „*Változhat-e annyit vajon oly kevés idő alatt az ember, mint én változtam? Mi lett belőlem? Ha engem most látnál, nem az vagyok, aki voltam! magam magamat nem esmérem.*” „*Nem esmérjük mi a magunk szívét.*” Ezt követi a már idézett verdikt a szavak erélytelenségéről és a nyelv szűk voltáról, izgalmas ellentmondással fogva közre a szerelem hatalmas himnuszát.

„*Nem emberekért, nem romlandó emberekért való ez a véghetetlen érzés. Összeroskad ez a test a lélek édes erőszakja alatt... Ilyen szerelem, mint a mely engem magamon kívül ragadt a menny világos palotáiban, a boldogultak dicső karjai között tarthat örökké. Itt alatt rövidnek kell neki lenni, mert az elegyítés és keserűség nélkül való és tartós boldogság nem e világ örökre-sze.*” (XLII.)

Ez világos beszéd. Azonosság csak odaát van. Át kell menni oda. Fanni halála tudatos szökés a (számára kétségekként megjelenő) differencia elől, aminek létevel megbékélni képtelen. A platonikus szerelem-tan ismétlődő újramondása ismeretelméleti vallomás. „*Minden szó fontossá lesz, minden mozdulás sokat jelentővé.*” (XLIII.)

Ráadásul a személyes szabadságra Fanni nem kevésbé érzékeny, mint az igazságra, vagy annak hiányára, a folyamatos differenciára. Korábban már konstataulta, hogy barátnőjében *tanítónét* talált (XVIII.): világosan érzékeli, hogy a szerelemre, elméletére és gyakorlatára – bizony – tanítják az embert: törvényt szab neki a természet és a józan ész (XIX.). „*Vezessen, tanitgasson, én szófogadó leszek!*” (XXXVII.) Most, a XLV. darab mással sem foglalkozik, mint a közösségi normák pletyka

által történő érvényesítésével. A XLVIII. töredék az apával vívott sikertelen harc története: a szerelmesek elszakíttatnak egymástól. Ez halálos ítélet. *„Úgy látszik az a nap, a mely minket elválaszt, mint a mely el fog választani életemtől.”* Haldoklók bús éjjele. Oh miért nem halhatok itt meg. Minden szem csúfolódó, vagy – annak látszik. Örömeim eltemettettek. (L.) Jön a tavasz, jön a halál. *„A pacsirta halálos éneket dalol. A kikircs és a rózsabimbó (így sohajtók) talán a jövő tavaszkor síromon nyílik. – Hová lettél gazdag képzelődésem! (...) kiapadott-e szép folyamod? – vagy ki zavarta meg tiszta kristályodat? (...) Mint ezek, egy pillanatban, úgy múlik el az én életem is. A mulandóság szomorú képei követnek.”* (LI.) Az LIII. töredék világossá teszi, hogy a szerelem olyan hatalom, amely – közbevettetvén – megzavarja az Istennel való kommunikációt (*„Bocsáss meg szánakozó isten! midőn téged imádlak, midőn hozzád felnyögni akarok egy kis enyhülésért, csak egy percnyi szabadulásért – akkor is közbe lép az ő ábrázatja és elragadja, csak magának, egyedül csak magának minden érzéseimet...”*) és az érzékenységek működését is: már az észlelet sem biztos pont. (El kell menekülni a földi szerelem elől.) Az apai hatalom is pusztító ereje teljében van: csak a másik hatalom ellene való kijátszásával lehet legyőzni. *„Ha gyengülésem az ágyba szegez szerelem betegének csúfolnak! Oh annak a beteg vagyok, az igaz! de annak a halottja is leszek...”* *„Ez a gyenge kéz a szerelem, a koporsóhoz vezet és megszabadít kínzásaiktól...”* (LV.) A következő szöveg-darab azonban Norbert Eliast és Michel Foucault-t megszégyenítő pontossággal írja le a civilizáció, a felügyelet és a büntetés folyamatos erőszakát a lányait a rosszéletű Fanni mellől elkergető ismerős asszony emlékezetes jelenetében (*„mint karóba húzottak mozdulni sem mertek, mert minden szempillantásban várhatták édes asszonyanyjuk jobbító, komor tekintetét”*), s ezt is megadja lehetséges halál-okként: *„Nem fojthatom magamba, kipanaszolom, ki kell panaszolnom szégyenvallásomat; megöl, ha magamba zárom!...”* *„Ez a szégyenvallás lerontja, tudom, még kevés hát-ralévő erőmet.”*

(Ideje észrevennünk azt is, hogy – bár a szöveg ezt mindvégig titkolni igyekszik – az explicit formában kifejtett halál-okok kioltják egymást.)

Fannit, az igazság és a rend barátját, aki nem tudott megbékelni a differencia létevel, most éppen egyfajta rend küldi sírba, egy brutális rend, ami ellen csak a benne is dolgozó differenciák felismerése lehetne fegyver.

Fanni azonban – (szerintem: joggal) nem bízván önmaga szubverzív erejében – feladja a szabadságáért folytatott harcot, célját pedig (a halál radikális – lessingi – újraolvasásával) a túl-  
nanra veti.

*„Legyen bár! mint vőlegénynek, úgy megyek a halál  
angyalának elejébe. Hálaadással és öleléssel fogadom  
el ezt a szabadítót. Nem! nem az a rettentő váz ez, mint  
a hogy ötlet nekünk festik: egy szép és kedves ifjú, a ki  
barátságosan átalvezet innen a keservek közül a nyu-  
godalomra.” (LV.)*

Ebből a nézőpontból bizony nem szentimentális túlzás a halál vágya. Nincs is más út. *„Mire vagyok én itt? A sírverem oly hives, oly csendes, oly megnyugtató. A földben a gyötrelmek elmúlnak! mire a fű megnevekedik sírhalmomon, melynek ölébe én elrejtezem, és azt a szél lengeti, ott – vége lesz gyötrelmimnek!” (LVII.)* A LXI. rész szabadon felhasznált bibliai textusai a távozást abszolút mértékben szakralizálják: azt sugallják, hogy Fanninak az utolsó pillanatban sikerült megvalósítania a szerelem, a halál és az Istenség vágyott, igazságra törekvő, de nem egyneműsítő: a megkülönböztethetőséget lehetővé tevő, a differencia létét is elfogadó megismerését.

Fanni könnyeivel lepecsételi könyveit.

*„Azzal a gondolattal szállok le csendességem boltjába,  
hogy hív voltál... és ha az nem voltál – én megbocsá-  
tok... Ott, a hová én megyek, nincs haragtartás. Ott  
majd összetalálkozunk, és ott majd – bátran szeret-  
hetünk.” (LXIII.)*

Nevetségesen kicsiny ár ezért a test halála, Fanni szép és pontos szavával az *osztatás* (LXII.). Említésre sem méltó jelentéktelen mellékszál csupán.

És ezzel tulajdonképpen meg is lehetne elégedni.

Közelebbről nézve azonban felmerülnek bizonyos kérdések. Szembetűnő például, hogy a *Fanni hagyományait* nem emberek olvassák. Még csak nem is szövegek, több szöveg, (ahogy ille-nék) csupán egyetlen, kodifikált jelentésű textus – egy másik nő. Vörösmarty Mihály *Szép Ilonkája*.

*„És ha láttál szépen nőtt virágot  
Elhajolni belső baj miatt,  
Úgy hajolt el, félvén a világot,  
Szép Ilonka titkos bú alatt.  
Társasága lángzó érzemények,  
Kínos emlék, és kihalt remények.*

*A rövid, de gyötrő élet elfolyt,  
Szép Ilonka hervadt sir felé;  
Hervadása liliomhullás volt:  
Ártatlanság képe s bánaté.  
A király jön s áll a puszta házban:  
Ők nyugosznak örökös hazában.”*

Ezeknek a parodisztikusan ismert soroknak a hatásától szinte lehetetlen szabadulni. A szöveg világosan kimondja, hogy Fannival *gyorsan* végzett a betegség, az értelmezők mégis *lassú* hervadásról beszélnek, világos, hogy Fanni szerelme, társnőjével ellentétben beteljesedett, Szép Ilonka szerelmi halálának sémája, (Wéber Antal ezt világosan ki is mondja) mint hasonlat, mégis mindig kéznél van. (A *Fanni hagyományainak* újraolvasását alighanem a *Szép Ilonka* újraolvasásának kellene megelőznie.)

Magam sem tettem eddig mást, csupán (a fennálló értelmezési keretet, a szerelem-halál elméletét elfogadva, de a halál okára mindvégig, újra meg újra rákérdezve) megpróbáltam a szisztéma ellentmondásait is megpillantani, majd azokat egymás ellen kijátszani, végül pedig (a dekonstruktorok hűséges vessző-

paripáját ezúttal a *megismerés* szó közismerten kettős jelentésének látens, második vesszejével hajszolva rogyásig) megkísérletem átfordítani az egészet ismeretelméletbe.

Mindemellett lehetséges, hogy a dolog ennél jóval egyszerűbb.

\*\*\*

A szöveg többször is teljesen világos, orvosi pontosságú okát adja Fanni halálának. Már a második előszó megmondja, hogy Fannit, mint az özvegy grófné férjét (XIII.) végül „*egy sebes forró hideg*” ejtette ágyba, s ezt a történet utolsó lapján, hallomás alapján Fanni is megrősíti: „*Azt mondták, hogy egész éjjel a forró hideg kinzott.*” (LXII.)

A forró hideg a nyelvtörténet tanúsága szerint a hidegrázást, a hideglelést jelentette, ezeket pedig szűkebben a váltólázra, a maláriára, illetve tágabb értelemben a természetellenesen meg-növekedett emberi testhőmérséklet megnevezésére használták. Mivelhogy a *láz* szó mai jelentése nyelvújítási fejlemény, Kármán korában erdei *tisztás, irtvány, földművelés alá fogott, irtott, korábban fás terület, lázadás, izgalom* ill. *madárijesztő* értelmekben használták. A szöveg alighanem azért kerüli az akkoriban is közkeletűbb *hideglelés* kifejezést, mert ez pogánykori hiedelmeken alapszik, s azt az archaikus hitet hordozza magában, hogy a betegség gonosz szelleme keresi áldozatát, és amikor megtalálja, *megleli*, az illető akkor betegszik meg, s ez a mögöttes tartalom megcsáklyázná a halálról a szövegben adott, s eddig tárgyalt összes értelmezését. (Ám nekünk barátunk mindenféle csáklya.) (Ha éppen ezeket most nem is használjuk ugyan fel.)

Az értelmezések adottonak veszik, hogy a forró hideg *metafora*: valamiképp a végletes szerelmi érzés kifejeződése.

A helyzet azonban az, hogy a kor orvostudományának (s ne felejtjük: Kármán Uránia-beli szerkesztőtársa, Pajor Gáspár, *orvosnövendék* volt) biztos, tudása volt a forró hideg csöppet sem metaforikus okáról. A *humorpatológiai* szemléletű betegségfelfogás a betegségek okát a testben felhalmozódó rosszindulatú nedveknek s azok ártó keveredésének tulajdonítja. Négy,



egymással párosan ellentétes alaptulajdonság: a meleg, a hideg, a nedves és a száraz bináris kombinációi alkotják a négy arisztotelészi alapelemet: a földet, a levegőt, a tüzet és a vizet, s ezek szoros összefüggésben állnak a négy hippokratészi testnedvvel: a vérrel, a fekete epével, a nyálkával és a sárga epével. Ezen nedvek személyenkénti, túlzó esetben betegséget okozó dominanciája határozza meg az emberi temperamentumot: szangvinikus, flegmatikus, kolerikus vagy melankolikus.

Azt nyilvánvalóan nem kell bizonyítanom, hogy Fanni melankolikus alkat: „*Ily édesen szenvedni; szomorkodni a nélkül, hogy tudnád – miért? [...] Micsoda, oh micsoda állapot ez? Itt olvadnak egybe a menny gyönyörűségei a kínok helye gyötrelmeivel...*” (XIV.). Mint tudjuk, Hippokratész a melankólia nevű betegséget (az ún. *epetipus* jellemző betegségét) először a sárga epe megfeketedéséből, később közvetlenül a fekete epéből származtatta. A testi eredetű melankóliát egyfelől mint zavart lelkiállapotot tárgyalja: az általa megvizsgált nőbeteg aluszékony, étvágytalan, erőtlen, kedélye melankolikus. (*Epidémiák* 3. 17. 2.) Ha a fekete epe nem megfelelően keveredik a többivel, akkor a test is megbetegszik: a fekete epe sűrű folyadéka a többi nedv rovasára túlsúlyba kerülve a fejfájástól a máj- és hasbetegségeken egészen a lepráig számos betegséget okozhat. Ezen felül: „*Ha északi szél fúj, az idő száraz, és sem a Szíriusz, sem a Medve idején nem esős, úgy ez a nyálkás természetűek, a nedves természetűek és a nők számára leginkább kedvező, az epések számára viszont a legrosszabb. Az ilyenek tudniillik nagyon kiszáradnak, s száraz szemgyulladás, heveny és hosszan tartó forróláz, némelyeknél melakór lép fel.*” (Hippokratész: *A levegőről, a vizekről és a helyekről*. X. 84-91.)

Mármost (hogy – a könyv elsősorban tizennyolcadik századi diadalútja miatt – ezúttal egy történetileg bizonyosan releváns kontextust említsek), Pápai Páriz Ferenc 1690-es *Pax Corporis*ának *A hipochondriaca melancholiáról* szóló fejezete meglepő módon a korai Hippokratészt követi.

*„Megesik azért e nyavalya: 1. Mikor a gyomor hideg lévén, sok nyálás és enyves nedvességet gyűjt magába,*

*melyek a bélek között való fodor-hájat is elárasztván, abba megdugulnak, és ezt a gyomor alatt embert általövedző fájdalmat nemzik. Az ilyen állapotban a máj is megdugul, mely miá meghevül, inne a sok szél, hasnak feszülése és korgása: onnan alább hatván, a lépnek is felfúvódása, melyből a sok rothadt gőzölgések felfelé menvén, az agyvelőt is elhajtják, megzavarják, és a sok héjábavaló fantáziáknak okai. Ez neme a Hypochondriai Melancholiának kiváltképpen az mértéktelen életű embereken esik meg. 2. Vagyon ez nyavalya magától az fekete sártól, a sárga epesár a testben elbővölvén, öszvesülvén és megfeketedvén; mellyel osztán kiváltképpen a lép telik és reked meg, és e megmondott háborúkat szerzi, az agyvelőt pedig gőzölgésivel eltöltvén, szomorú félelmes gondolkozásokat hoz az emberre.”*

A forró hideg, forróláz avagy hideglelés egyébként is a melankólikusok szokott betegsége, Pápai Páriz rendszerében viszont (lévén, hogy a korai Hippokratészt követve a melankólia okának a sárga sár megfeketedését tartja) nem csupán kísérőjelenség, szövődmény, hanem ugyanannak az anyagnak tisztán testi kör-jegye.

*„E nyavalya (ti. a hideglelés) materiájának oka mindaz, valami a sárga sárt elbővítheti, úgymint májnak rendkívüli melegsége, meleg, heves idő, ifjúi idő, hevítő ételek s italok, a gyomorban hamar megvesző éledelek, úgymint gyümölcsök, tejesek, 's a' t. (...) Maga ez a nyavalya nedvesítő és hívesítő orvosságokat kíván. Oka pedig és metériája, hányással, hasmenéssel, érvágással és izzadással való oszlattatását.”*

Nem kétséges, hogy Fannival a megfeketedésre is hajlamos sárga epe, avagy *bilis* tipikus betegségei végeztek. Ez történt. Nem a szerelem halottja ő.

Forró hideg.

A test betegsége nem jele a lélek betegségének. A lélek betegsége nem jele a test betegségének. A betegség nem szimbolizál semmit. Csupán van egy közös ok a személyiség általános melankólikus jellege és egy néha halálos kimenetelű kór, lélek és test betegségének hátterében.

A betegség mint metonímia.

\*\*\*

Még csak annyit: kérem, hogy aki teheti, dolgozatom után (becsületszóra: én is így tettem) minél hamarabb olvassa el a Szentkuthy Miklós *Bianca Lanza di Casalanza* című regényének IV. fejezetét.

Majd lapozzon a 106. oldalra.

(1994)

### *Irodalom*

Toldy Ferenc: *A magyar költészet története az ősidőktől Kisfaludy Sándorig*. 1867. Budapest, 1987.

Baráth Ferenc: *Irodalmi dolgozatok*. Budapest, 1895.

Beöthy Zsolt: *A magyar nemzeti irodalom történeti ismertetése*. I. kötet. Budapest, 1919.

Császár Elemér: *A magyar regény története*. Budapest, 1939.

Gálos Rezső: *Kármán József*. Budapest, 1954.

W. A. [Weber Antal]: *Kármán József. A magyar irodalom története 1772-től 1849-ig*. Budapest, 1965. 139-145.

Bíró Ferenc: *A Fanni hagyományi értelmezéséhez*. ItK 1975. 467-474.

Szilágyi Márton: „*Elhervadt a szerelem édes melege alatt*”. A Fanni hagyományai értelmezéséhez. ItK 1993. 69-77.

Csáth Géza: *Egy elmebeteg nő naplója*. Budapest, 1978.

Hans Robert Jauss: *Az irodalmi posztmodernség. Visszapillantás egy vitatott korküszöbre*. Literatura 1994/2. 121-139.

- Barbara Johnson: *A kritikai különbözőség: Barthes/Balzac*.  
Helikon 1994/1-2. 140-149.
- „Minden doktorságot csak ebből késértek”. *Szemelvények a  
XVI-XVII. század magyar nyelvű orvosi kézikönyveiből*.  
Szerk.: Szlatky Mária. Budapest, 1983.
- Földényi F. László: *Melankólia*. Budapest, 1992.
- Pápai Páriz Ferenc: *Pax Corporis*. Budapest, 1984.
- Susan Sontag: *A betegség mint metafora*. Budapest, 1983.
- Szentkuthy Miklós: *Bianca Lanza di Casalanza*. Pécs, 1994.  
85-104., 106.

## Allegória és narráció

Botho Strauß Genet-olvasata,  
avagy *A fiatalember* és *A cselédek*

### 1. Az allegorikus elbeszélés

A thébai rókát a történet szerint az istenek azzal a tulajdonsággal tüntették ki, hogy senki sem akadt, aki meg tudta volna fogni. Az athéni Kephalosz kutyájának isteni adottsága ellenben az volt, hogy senki sem akadt, akit ne tudott volna megfogni. Történt pedig, hogy ezek ketten összetalálkoztak... A képtelen helyzetet aztán Zeusz végül azzal oldotta meg, hogy kővé változtatta őket.<sup>1</sup>

E lélegzetelállító pillanat példája azt mutatja, hogy nemcsak a thébai rókának és az athéni kutyának lehet története, hanem történeteik összeférhetetlenségének is. Paul de Man *Allegories of Reading* című könyvében az összeférhetetlenség történeteinek két komplementer 'típusát' is leírja. A „dekonstruktív – vagy tropologikus – elbeszélést” (*deconstructive/tropological narrative*) az jellemzi, hogy tartalmazza saját igazságstruktúrájának cáfolatát: egy olyan második olvasatra készlet, amely rámutat az első olvasat megteremtette összefüggések tarthatatlanságára. Míg azonban a dekonstruktív elbeszélést e fordulat hozzásegíti pusztá retorikusságának negatív bizonyosságához, az „allegorikus elbeszélés” (*allegorical narrative*) egy olyan szöveg (avagy olvasat), amely ezen túlmenően még a negatív bizonyosság cá-

---

<sup>1</sup> Jacob Burckhardt nyomán idézi Hans Blumenberg (*Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main, 1979. 161.), akit Ralf Simon idéz *Allegorie und Erzählstruktur in Jean Pauls Leben Fibels* című tanulmányában. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* (26/27) 1992. 223-241., 223.

folatát is magában hordozza. Az allegorikus elbeszélés igazság-  
 struktúrájának eldönthetatlensége már nem merül ki valamely  
 episztemológiai státusszal bíró „megnevezés” (*denomination*)  
 megkérdőjelezésében, hanem az egymást cáfoló olvasatok lezá-  
 rulásának, azaz mindenfajta meggyőződésnek a lehetetlenségé-  
 ről szól: „az olvasás allegóriája”.<sup>2</sup> A dolog természeténél fogva  
 azonban ezt már nem állíthatja, hanem az olvasatok feszültsé-  
 gében mintegy dramatizálja, színre viszi. Aki aztán e folyamat  
 leírására vállalkozik, nem tehet mást, mint hogy menthetetlenül  
 kimerevíti az egymást kizáró lehetőségeket. Ezért a thébai róka  
 és az athéni kutya története nem utolsó sorban Zeuszról is szól,  
 aki azok kövé változtatásával létrehozta saját olvasatainak em-  
 lékművét.

Az allegória ilyen szövegmodellként való alkalmazásában  
 alapjában véve nincsen semmi szokatlan. Abban sincs semmi  
 rendkívüli, ha ezzel kapcsolatban eldönthetatlenségről, igazság-  
 struktúrák megkérdőjelezéséről esik szó. Hisz elég az egyik  
 esetben az antik, a középkori vagy a modern allegorikus szö-  
 veghagyományra, a másokban az allegória keletkezésében rejlő  
 értelmezői mozzanatra gondolni. Amint Gadamer írja: „Az alle-  
 gória eredetileg a beszéd, a logosz szférájához tartozott, tehát  
 retorikai, illetve hermeneutikai alakzat volt. Ahelyett, amire tu-  
 lajdonképpen gondolunk, valami mást, valami kézzelfoghatóbb-  
 bat mondunk, de úgy, hogy ez mégis érthetővé teszi a másikat.”<sup>3</sup>  
 Annál meglepőbb, hogy de Man az átértelmezés mozzanatát  
 nem egy a szöveg szempontjából külsődleges olvasói aktushoz  
 kapcsolja (a szerzői intenciót is ideértve), hanem a szöveg tulaj-  
 donságának tekinti, s az allegorézist magával a szöveggel végez-  
 teti el. Igaz, argumentációjában nem tisztázódik ilyen egyértel-  
 műen, hogy az említett szövegtípusok jelentésapóriája mekkora

<sup>2</sup> Paul de Man: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven–London, 1979. 205. (Rövidített cím: *Allegories of Reading*) – Vö. Jonathan Culler: *Dekonstruktion. Der-rida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Reinbek, 1988. 290.

<sup>3</sup> Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Ford.: Bonyhai Gábor. Buda-pest, 1984. 70–71.

mértékben azok immanens tulajdonsága, illetve az értelmezői munka (olvasás) eredménye. Úgy tűnik, az olvasat kifejezésben elválaszthatatlanul egymásba játszik a szöveg tárgyyszerűsége és feltárásának folyamatszerűsége.<sup>4</sup> S arra a kérdésre, hogy kinek az olvasata egy „dekonstruktív-” vagy akár egy „allegorikus elbeszélés”, leginkább talán azzal a tautológiával válaszolhatunk: „A dekonstruktív szöveg nem más, mint dekonstruktív olvasat, a dekonstruktív olvasat pedig nem más, mint dekonstruktív szöveg”.<sup>5</sup>

E látszólagos pontatlanság avagy tetszőlegesség azonban megindokolható. Egyfelől tekinthetjük az olvasó szubjektumot úgy, mint aki maga is része egyfajta „nagy szövegnek”, „jelek és kódok intertextuális együttesének”,<sup>6</sup> s akkor ettől kezdve másodlagos, hogy minek nevezzük azt, aki olvas, illetve azt, amit olvasnak, szövegnek-e vagy olvasónak, hisz teoretikus értelemben megnevezésüktől (és médiumuktól) függetlenül egyneműnek foghatók fel. Másfelől, ha engedünk azoknak a de Man-i megfogalmazásoknak, amelyek a szöveget önmaga (legjobb) olvasójává avatják, és a magunk létrehozta olvasatot a szöveg produkálta dekonstruktív mozgás megismétlésének tekintjük, amely „legfeljebb újratermelni képes az allegorikus történet változatait”,<sup>7</sup> csupán annyi történik, hogy ez esetben nem a szöveg és az olvasó, hanem a szöveg és az olvasat terminusai közé tesszük az egyenlőségjelet. Mindkét megoldásnak megvan a maga előnye és hátránya. Ha minden szövegszerűen egynemű, s ad infini-

<sup>4</sup> Ennek az egybemosódásnak köszönhetően nevezheti például de Man a filológiai kommentárt is ismétlődő elbeszélésnek (*repetitive narration*). In: *Uő: Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis, <sup>2</sup>1983. 108. Idézi Lutz Ellrich – Nikolaus Wegmann: *Theorie als Verteidigung der Literatur? Eine Fallgeschichte: Paul de Man*. Dt. Vierteljahrsschrift (64) 1990. 467-513., 479.

<sup>5</sup> Moon-gyoo Choi: *Frühromantische Dekonstruktion und dekonstruktive Frühromantik: Paul de Man und Friedrich Schlegel*. In: *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*. Hrsg. von Karl Heinz Bohrer. Frankfurt am Main, 1993. 181-205., 183. (Fordítás tölem. H.E.)

<sup>6</sup> Vö. Bényei Tamás: *Az olvasó, aki a maga labirintusában hal meg. A dekonstrukciós olvasásról*. Alföld 1995/10. 32-52., 34.

<sup>7</sup> Uo. 36.

tum olvasnak szövegek szövegeket és olvasók olvasókat (olvasók szövegeket és szövegek olvasókat), nagyobb következetességgel fogalmaztuk meg a problémát, mint a második esetben, amikor a dekonstrukciós önolvasat ugyancsak regresszív ismétlődése mégiscsak húz valamiféle teoretikus szempontból indokolatlan határt szövegek és olvasatok között. Használhatóságát tekintve azonban ez utóbbi közelebb áll az irodalmiként elkülönített szövegekre való alkalmazhatósághoz. Ettől a teoretikus fegyverzetlenségtől egyébiránt de Man sem mentes. A szöveg önreflexiójának gondolatával fenntartja az immanencia eszméjét, s ez a szövegszerűség mindent egyenrangúsító elvének elmentmondva kiemelt szerephez juttatja a szűkebb értelemben vett irodalmiságot.<sup>8</sup>

Könnyen lehet, hogy az emlegetett 'szövegtípusok' valójában mindenfajta irodalmiság álcái, s hogy a róluk mondottaknak az allegória terminusához csak annyi köze van, hogy a közvetlen jelentésen túl minden, ami irodalom, átvitt (nem szükségszerű, hanem allegorikus) értelemben az olvasatok lezárhatatlanságáról, de Man szavával az *olvashatatlanságról* (is) szól.<sup>9</sup> Az irodalmi szöveg de Man posztulálta jelentésapóriája ugyanakkor ténylegesen leírható az allegóriára jellemző strukturális jegyekkel, mint ahogy az is igaz, hogy az „olvasás allegóriájának” elvontságához de Man maga is a tradicionális allegóriafelfogáson keresztül jut el. Ezt fontos előrebocsátani, ha valaki arra készül kísérletet tenni, hogy az „allegorikus elbeszéléstről” elhangzottakat hasznosítva, de annak elvontságát mellőzve – más szóval a kevésbé konzekvens utat választva – szövegtechnikai értelemben közelítsen az allegória fogalmához, mitöbb odáig menjen, hogy azt egy konkrét szöveg értelmezéséhez is felhasználja. Nem árt tehát előbb alaposabban szemügyre venni de Man fogalomhasználatának indokoltságát, illetve szövegolvasása argumentatív technikáját.

<sup>8</sup> Vö. Lutz Ellrich – Nikolaus Wegmann i.m. 487. és Bényei Tamás i.m. 36.

<sup>9</sup> Vö. Michael Kahl: *Der Begriff der Allegorie in Benjamins Trauerspielbuch und im Werk Paul de Mans*. In: *Allegorie und Melancholie*. Hrsg. von Willem van Reijen. Frankfurt am Main, 1992. 292-317., 309.



Az allegória meghatározó tulajdonsága Gerhard Kurz szerint abban áll, hogy feloldhatatlan a 'szó szerinti' („iniciális”) és az 'átvitt' (allegorikus) jelentés közötti szemantikai ambiguitás.<sup>10</sup> A metaforának ezzel szemben például lényeges mozzanata a 'szó szerinti' és a 'metaforikus' jelentés közötti analógia, közös jelentésmező, amelynek köszönhetően jelentésszintjei egyetlen (még ha mégoly nehezen is megragadható) jelentéssé, vagy Stählin kifejezésével, a kettős jelentés (egyetlen) „tudatállapotává” olvadnak össze.<sup>11</sup> 'Szó szerinti' és 'metaforikus' jelentésekre való szétszakításával a metafora tulajdonképpen megszűnik metafora lenni. Ezzel szemben az allegória jelentésszintjei élesen elkülönülnek egymástól: „Az allegória kétértelmű, jelent valamit, és jelent valami mást is.”<sup>12</sup> Az iniciális jelentés helyébe az allegorikus lép, de mindkettő megáll önmagában is, és az éppen aktualizált jelentés kioltja a másikat. Míg a metafora a szemantikai norma áthágásával is azon belül marad, az allegória motiválatlansága rászorul a külső jóváhagyásra: jelentésszintjeinek indokolatlan kicserélhetőségét nem a nyelv logikája, hanem a konvenció, a kulturális háttér szentesíti.

Ez a konvencionalításban rejlő önkényesség nyitja meg az utat az allegória radikálisabb értelmezéseinek irányába. Az iniciális és az allegorikus jelentés külsődleges, nem a nyelv, nem is a konkrét szöveg, hanem a kulturális vagy textuális háttér létesítette kapcsolata folyamatosan ki van téve annak a veszélynek, hogy kulturális környezetéből kiemelve már nem a legitimáció példajaként s egyben a legitimáló rendszer eszközeként szolgál, hanem mint az indokolatlanság, a kétarcúság alakzata annak szubverzív ellenlábásává lesz.<sup>13</sup> Joggal utal már Quintilianus is arra, hogy az allegorikus jelentés a szó szerintinek akár az el-

<sup>10</sup> Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen, 31993. 32.

<sup>11</sup> Uo. 17.

<sup>12</sup> Uo. 33. – Kurz vitatja a metafora Arisztotelészre visszavezetett ún. „szubsztitúciós elméletét”, s ennek következményeként az allegóriát sem kifejtett metaforaként, hanem a metafora ellenében definiálja.

<sup>13</sup> Míg – hozzátehetjük – a metafora, avagy a metafora eredete legfeljebb elfelejtődik.

lenkezője is lehet.<sup>14</sup> Abban a pillanatban, amikor megfosztják az adott hagyomány kölcsönözte funkcionalitásától (a prefiguratív tudás regulájától), az allegória ironikus alakzattá válik: jelentésszintjei rendezett hierarchiáját egy konkurrens jelentések alkotta cáfolatstruktúra váltja fel. Nem 'mond valami mást, mint amire gondol', hanem 'egyidejűleg mond valamit és annak ellenkezőjét is'.<sup>15</sup>

Az allegorikus szöveg- és értelmezéshagyomány nagy 'víváspontja' ennek köszönhetően az allegorikus jelentéshierarchiát legitimáló kulturális emlékezet megléte, illetve letűnte között húzódik. Peter Bürger Walter Benjaminra támaszkodva e szempont szerint határozza meg a „klasszikus-idealisztikus” és a „modern” allegória-felfogás közötti különbséget. A hagyományos allegória-használat egy a szerző és a közönség számára közös jelentés- és vonatkozásrendszeren alapul, a modern allegória viszont egy magányos, a jelentésekkel önkényesen játszó szerző eszközéül szolgál. Míg a hagyományos felfogás szerint az allegória létrejöttének útja az elvont és mindenki számára ismeretes jelentéstől vezet az érzéki megnyilvánulás felé, addig a modern allegorizáló az érzékelhetőtől indul ki, hogy azt egy a közös értéshorizonton túli elvont jelentéssel ruházza fel.<sup>16</sup> E 'fejlődésnek' az értelmezői gyakorlatra vonatkoztatott következménye, hogy az allegória kultikus, a gyakorlat magától értetődőségétől kísért hagyományának megszűntével az allegória megítélése az esztétikai szempontok mögött rejtőző episztemológiai implikációk sokféleségének függvényévé válik, s a mindenkori – de sosem kizárólagos – előfeltevésektől függő újbóli legitimáció fokozottan rá van utalva a trópus szerkezetének és működésének elméleti vizsgálatára.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Gerhard Kurz i.m. 35.

<sup>15</sup> Willem van Reijen: *Einleitung*. In: *Allegorie und Melancholie*. Hrsg. von Willem van Reijen. Frankfurt am Main, 1992. 7-18., 7.

<sup>16</sup> Peter Bürger: *Prosa der Moderne*. Frankfurt am Main, 1988. 55-59., 121., 125.

<sup>17</sup> Ezért nem befolyásolja Bürgert a történeti szempontú határvonal meghúzásában az a tény, hogy Benjamin, aki az allegória klasszikus fogalmának modern újraértelmezésében meghatározó szerepet játszik, *A német szomorú-*

Így az allegória 18. századtól kezdődő leértékelődésének, s az irodalmi modernségtől a posztmodern esztétikáig tartó ismételt témyerésének folyamata, ami már 'víválasztón' innen megy végbe, elsősorban az allegorikus struktúra kínálta lehetőségekhez való, nem kizárólag esztétikai szempontú viszonyulásokat tükrözi. Erről tanúskodik Goethe híressé vált megjegyzése, amely szerint az allegória jól körülhatárolt, rögzített jelentésének köszönhetően egyértelműnek mondható, s a szimbólummal ellentétben képtelen a jelentésnek illetve az értelmezhetőségnek arra a végtelenségére, amely a megragadhatatlan totalitás megjelenítésének egyedül lehetséges költői eszköze:

„Az allegória a jelenséget fogalommá, a fogalmat képpé változtatja, de úgy, hogy a képben a fogalom körülhatároltan és hiánytalanul maradjon meg, és ily mód kimondható is legyen a kép által. – A szimbolika a jelenséget eszmévé, az eszmét képpé változtatja, méghozzá úgy, hogy az eszme a képben mindig végtelenül hatékony és elérhetetlen marad, valamint ha minden nyelven kimondják is, kimondhatatlan.”<sup>18</sup>

*Játék eredete* című munkájában az allegóriáról mondottakat a barokkra érti, amely e korszakolás szempontjából még inkább a klasszikus hagyományba sorolható. (Hisz, ha fel is tesszük, hogy a közös allegorikus tudáshoz szükséges világegész középkori harmóniája a barokkban megrendül, az allegorikus-emblematikus szöveggyakorlat mintha éppen az elveszett harmónia helyreállításán fáradozna – ha másképp nem, hát legalább az elveszte feletti szomorúság tétélező ereje által.) Bürger számára ugyanis Benjamin eszmefuttatásai nem a barokk, hanem az allegória elméleti rehabilitációjának történetéhez szolgáltatnak támpontokat. Vö. Peter Bürger i.m. 56. – A barokk hovatartozásának problémájához vö. Harald Steinhagen: *Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie*. In: *Formen und Funktionen der Allegorie*. Hrsg. von Walter Haug. Stuttgart, 1979. 666-685., 669., illetve Albrecht Schöne: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München, 1968. 50. Walter Benjamin említett munkája magyarul: In: Uő: *Angelus Novus*. Budapest, 1980. 191-482.

<sup>18</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Maximák és reflexiók*. Ford.: Tandori Dezső. In: Uő: *Antik és modern. Antológia a művészetekről*. Szerk.: Pók Lajos. Budapest, 1981. 869.

A szimbolikus jel és a jelentése közötti kapcsolat egyszerre analogikus és szinekdochikus. A szimbólum nem csak tulajdonságai által utal valami másra, hanem maga is része annak, amire vonatkozik;<sup>19</sup> a szimbolizáció során ténylegesen megjelenik az, ami a nyelven túl van. Az allegória ezzel szemben nyelviileg körülhatárolt, jelentése csak egy másik jelentésre utal. Mivel azonban az allegóriát pillanatnyi, folyamatosan visszavont egyértelműsége egyben kényszerű megkettőződésnek veti alá,<sup>20</sup> goethei meghatározása könnyen megfordítható: tulajdonképpen az allegória *többértelmű*, míg a szimbólum egynemű többértelműsége *egyértelműségről* tanúskodik. A szimbólum több- illetve mélyértelműsége valójában csak az episztemológiai egyértelműség posztulátumával válhat ideális poétikai eszközzé: a végtelenség, amelyre a szimbólum Goethe felfogása szerint ablakot nyit, egy meghatározhatatlansága ellenére is önmagával azonos totalitás.<sup>21</sup> A szimbólum és az allegória így nem értékében, hanem episztemológiai implikációból következő alkalmazhatóságában különbözik egymástól. Nem véletlen tehát, ha utóbbit a 20. század művészete és esztétikája – modern kétségbeesésében vagy posztmodern pátozában – ismét felfedezi magának.

Az allegória de Man-i megdicsőülése is ilyen, a trópus természetét episztemológiailag megerősítő előfeltevéseknek köszönhető. Paul de Man fokozott jelentőséget tulajdonít az allegória szerkezetében rejlő időbeli mozzanatnak. Az időbeliség fogalma itt nem a szimbolikus pillanatnyiság és az allegorikus folyamatszerűség ellentétére vonatkozik, amelyről Benjamin Creuzert idézve beszél,<sup>22</sup> hanem az allegorikus pretextus és az iniciális szöveg közötti (inverzálható) előidejűség tipológiai elképzelésére.<sup>23</sup> Ha az iniciális jelentés az allegorikus jelentésszin-

<sup>19</sup> Gerhard Kurz i.m. 71.

<sup>20</sup> Hans-Georg Gadamer i.m. 71.

<sup>21</sup> Vö. Paul de Man: *A temporalitás retorikája*. Ford.: Beck András. In: *Az irodalom elméletei I.* Szerk.: Thomka Beáta. Pécs, 1996. 5-60., 6. (Rövidített cím: *A temporalitás retorikája*)

<sup>22</sup> Walter Benjamin i.m. 365.

<sup>23</sup> Vö. Gerhard Kurz i.m. 43-45.

tek közötti időbeli differencia következményeként az allegorikus jelentésre mindig csak mint az időben korábbira utal, akkor az allegorikus jelentés csak mint hiány van jelen az allegóriában. Az allegorikus jelentés megkérdőjelezése mibenléte garanciáinak (jelen levő) hiányából ered, s ez a következő lépésben a jelentés bármikori jelenlétének kétségbevonását vonja maga után. De Man e logikának köszönhetően a jelentések kapcsolatát egymásra utaló, a jelentés ígértét beváltatlanul hagyó jelek képzetével cseréli fel:

Az allegorikus jel által alkotott jelentés tehát csak egy olyan korábbi jel *ismétlése* lehet (a fogalom Kierkegaard-i értelmében), amellyel időben sohasem eshet egybe, hiszen e megelőző jel lényege épp ez a tiszta elsőbbség. (...) Míg a szimbólum egy azonosság vagy azonosítás lehetőségét kívánja meg, az allegória mindekelőtt a saját eredetétől való eltávolodását jelöli, s lemondva az időbeli egybeesés nosztalgikus vágyáról, nyelvét eme időbeli különbség révén keletkező üres térben teremti meg.<sup>24</sup>

Idézett tanulmányában az allegória szubverzív természetét megerősítő előfeltevéseire építve azzal az angolszász irodalomtörténeti toposszal száll vitába, amely szerint a romantikus irodalmat a lélek és a természet, a szubjektum és az objektum harmonikus viszonya jellemzi, s amely ezt a viszonyt a romantika szimbolikus nyelvében látja kifejeződni. Mivel a szimbólum „az érzékek előtt megjelenő kép és a kép által sugallt érzékfeletti totalitás bensőséges egységén alapul”, de Man fáradozása arra irányul, hogy az érzékelő (a nyelvben létező) romantikus szubjektum s az azt körülvevő érzékelt (a nyelven kívüli) objektum (a „természet”) analogikus-szinekdochikus viszonyát problematizálja.<sup>25</sup> Én és Nem-Én reflektálatlan egységének nyelvi cáfolatára pedig az allegória hivatott a de Man értelmezte romantikus

<sup>24</sup> Paul de Man: *A temporalitás retorikája*. 31.

<sup>25</sup> Uo. 7.

szövegben, hisz e trópus „a valóságos és a nyelvben megjelenő világ szétválására utal”.<sup>26</sup> De Man a szubjektum és az objektum egységének – vagy legalább dialektikus kapcsolatának – problémamentes megléte helyett tételezésének és megkérdőjelezésének konfliktusát pillantja meg a romantikus (és nem kizárólag az angol romantikából kölcsönzött) szövegekben. A romantikus szubjektum azonosulni vágyik a természettel, ám a természet időbeli állandóságával szembesülve ráébred önnön mulandóságára. Mindaz, ami azonosságot sugall, e belátás elfojtásán fáradozik. S mivel de Man szerint az allegória az időbeli szétszakadozottság alakzata, a „lényegileg temporális meghatározottságú én-felfogás és az eme negatív önismeret elől menedéket kereső védekezési stratégia konfliktusa” a romantikus szövegekben az allegória és a szimbólum alakzatának szembenállásában mutatkozik meg számára.<sup>27</sup> Példaként Rousseau *Julie ou la Nouvelle Héloïse*-ából idéz fel két részletet, s a szöveg egyik állítólagosan szimbolikus részletét (éppen azt, amelyik a lélek harmóniáját lenne hivatott kifejezésre juttatni) allegorikusnak értelmezve, s azt a másik, csakugyan szimbolikus szakasznál (amely viszont a lélek eltévelyedéséről szól) hangsúlyosabbnak ítélve egyenesen arra a tanulságra jut, hogy „az allegorizáló tendenciák (...) épp a művek legeredetibb és legmélyebb pillanataiban tűnnek elő, amikor egy autentikus hang válik hallhatóvá”.<sup>28</sup> Ez utóbbi értelmezői fordulat pedig már az „allegorikus elbeszélés” modelljének irányába mutat. De Man ugyanis egyszerre több szinten szerez érvényt az allegorikus struktúrának. Az állítólagosan szimbolikus szövegmozzanatot azáltal változtatja allegorikussá, hogy az irodalomtörténet (esetleg a szerzői intenció) tulajdonította szimbolikus jelentést olyan iniciális jelentésnek tekinti, amely önmaga ellenkezőjének allegóriája. Ugyanakkor a szöveg egészét is akképp szemléli, mint szimbolikus (az egységet tételező) és allegorikus (az egységet tagadó) szöveghelyek konfliktusát. Ezáltal maga a szöveg is allegóriává avanszál, a szimboli-

<sup>26</sup> Uo.

<sup>27</sup> Uo. 32.

<sup>28</sup> Uo. 28.

kus nyelv az allegorikus nyelv alkotórészévé, az utóbbi létesítette cáfolatstruktúra a szöveg mélystruktúrájává válik.

A *temporalitás retorikája* az okfejtés többszintűsége révén még külön-külön vonultatja fel azokat a posztulátumokat, amiket az „allegorikus elbeszélés” fogalma sajátosan egybeolvaszt: az egyes helyek allegorizálásához szükséges olvasói kreativitás feltételét, illetve az egész szöveg allegorikusságának feltételéül szolgáló *szövegimmanencia* elvét. De Man joggal mondja az *Allegories of Reading* előszavában, hogy könyve „történeti munkának indult és az olvasás elméleteként végezte”.<sup>29</sup> Privilegizált fogalmai és a bennük tükröződő gondolkodásmód csakugyan átveszik az irányítást az elemzett szövegek felett. Például a *Nouvelle Héloïse* elemzése is új végkicsengést nyer. De Man a *A temporalitás retorikájában* még azzal intézi el a regény teleológiájának kérdését, hogy a szimbolikus és az allegorikus nyelvhasználat közötti „konfliktus végül a pillanat kultuszához kapcsolódó értékekről való józan és határozott lemondással oldódik meg”, s hogy e „lemondás teremti meg az allegorikus stílus elsőbbségét a szimbolikus stílussal szemben”.<sup>30</sup> Az *Allegories of Reading* „Allegory (Julie)” című fejezete immár új terminológiával – például a ‘szimbolikus’ terminust ‘metaforikusra’ cserélve fel – a következőképp idézi fel ezt az eredményt: „A *Nouvelle Héloïse* első része, mint minden metaforikus rendszer, a szubsztitúciók láncán alapul, és – mint minden dekonstruktív elbeszélés esetében – a rekapituláció létrehozta második olvasata felfedi azoknak a láncszemeknek a gyengeségét, amikkel a polarításokat összekötötték.”<sup>31</sup> E ‘második olvasatot’ Julie-nak az a levele tartalmazza, amelyben az tévedésnek nyilvánítja Saint-Preux-höz fűződő korábbi kapcsolatát, s amely de Man szerint a szerelem egyesítő voltának megkérdőjelezésével az Én és a Másik közötti azonosságot imitáló *pusztán metaforikus* szubsztitúciót is leleplezi. A lemondással Julie így a szerelem ígérte hamis azonosulás helyett dönt a házasság kínálta, szerző-

<sup>29</sup> *Allegories of Reading*. ix. (Fordítások tölem. H.E.)

<sup>30</sup> *A temporalitás retorikája*. 27.

<sup>31</sup> *Allegories of Reading*. 212. – Idézi Michael Kahl i.m. 307.

désileg – allegorikusan – rögzített, bevallottan nem azonosulással járó egyesülés mellett.

Eddig a pontig a *Nouvelle Héloïse* szövege azért tekinthető „dekonstruktív elbeszélésnek”, mert „domináns gondolkodási modellé avat egy retorikai alakzatot, ám ezt követően önmaga le is leplezi annak megtévesztő természetét, (...) s ezáltal megfosztja magát attól a retorikai alaptól, amelyre nyelve épül”.<sup>32</sup> Csak-hogy olvasata az *Allegories of Reading*ben ezzel még nem zárul le. Julie említett levelében elhatárolja magát ugyan a szerelmi azonosulás (a metaforikus szubsztitúció) illúziójától, de „azonnal meg is ismétli azokat a fogalmakat, amelyeket épp hibáknak bélyegzett”.<sup>33</sup> De Man szerint a *Nouvelle Héloïse* ehhez hasonlatos mozzanatai – ilyen például a *Seconde préface ou Entretien sur les romans* tartalmazta vita a szerzőségről – megjelenítik azt az ellentmondást, hogy a dekonstrukció „a referencialitás hamisságát szükségszerűen referenciális módon állítja”.<sup>34</sup> Ennek felismerése azonban már nem a szöveg szubpozícióinak leleplezését jelenti, hanem a kritikai nézőpont tettenérését és egyidejű bekebelezését. Következmenyeként az elfoglalandó nézőpont végtelenül megsokszorozódik: mivel a dekonstrukciós modell „nem zárható le egy végleges olvasás által, maga is létrehoz egy kiegészítő figuratív ráarakódást, amely az előbbi elbeszélés olvashatatlanságát beszéli el”.<sup>35</sup> S habár de Man az „efféle másod- (vagy harmad-) fokú” dekonstrukciós elbeszélést allegóriának (allegorikus elbeszélésnek) nevezi, ekkor már rég többről van szó, mint szövegtípusokról. Az olvasás metaforájának az olvashatatlanság allegóriája általi „megzavarása”<sup>36</sup> a probléma mindenfajta szövegszerű-

<sup>32</sup> Michael Kahl i.m. 307.

<sup>33</sup> *Allegories of Reading*. 217. – Idézi Michael Kahl i.m. 308.

<sup>34</sup> Uo. 125. – Idézi David Martyn: *Die Autorität des Unlesbaren. Zum Stellenwert des Kanons in der Philologie Paul de Mans*. In: *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*. Hrsg. von Karl Heinz Bohrer. Frankfurt am Main, 1993. 13–33., 18.

<sup>35</sup> *Allegories of Reading*. 205. – Az idézet magyarul: Bényei Tamás i.m. 34.

<sup>36</sup> *Allegories of Reading*. 205.



ségre való kiterjesztését jelenti. Így végső soron bármely elbeszélés „a megnevezés eltévelyedésének történetét meséli végtelenül, és csak ezt a tévelygést ismételheti a retorikai komplexitás különböző szintjein”.<sup>37</sup>

Ahhoz, hogy de Man elgondolásait egy másik szövegbe ‘olthassuk’, szükségesnek látszik fogalmai félreolvasása: az irodalomra mint olyanra való általánosíthatóságuk visszavétele. S bár de Man egy konkrét szöveg olvasása közben jut az elmondott tanulságokra, fogalmai szűkítésével paradox módon épp azt kerülhetjük el, hogy e másik, de Man elképzeléseivel ‘nemesített’ szöveg is csupán Rousseau-t olvassa tovább. *Legyen* tehát „allegorikus elbeszélés”. S ha ily módon engedtünk a terminologizálás csábításának, illik körbe is járnunk azt, ami az elmondottakból az újdonsült fogalomban megmaradt. Úgy tűnik, az allegorikus elbeszélés elsődleges tulajdonságának nem az allegorikus szöveg hagyományos felfogására jellemző szukcesszivitás tekinthető.<sup>38</sup> Allegorikus jelentése nem az olvasás előrehaladtával párhuzamosan bontakozik ki a szöveg egyes mozzanataiból, mint például a középkori „történetallegória” és a „leíró allegória” esetében.<sup>39</sup> De az sem jellemző rá, hogy az allegorikus jelentést végül többnek láttatná részletei összegénél. Az allegorikus elbeszélés episztemológiai alapja épp az ilyenfajta teleologikus szövegmozgás, a *telos*ra irányulás megtagadása. Az említett középkori allegorikus műfajok szövegpanelei azért tudnak ‘megszüntetve-megőrződni’ egy átfogó jelentésben, mert

<sup>37</sup> Uo. 162.

<sup>38</sup> Az allegóriának azt a kvantitatív adottságát, hogy narrativitásának köszönhetően esetenként szélesebb szövegbázison bontakozik ki, mint a trópusok általában, már Gerhard Kurz sem tartja fontosabbnak az alakzat fentebb tárgyalt kvalitatív adottságainál. Ennek értelmében nem sokat árul el az allegória természetéről az az antikvitástól napjainkig hagyományozott meghatározás, hogy az allegória kifejtett metafora. Vö. Gerhard Kurz i.m. 37.

<sup>39</sup> A „dinamikus” *Geschehensallegorie* valamely epikus történésre, drámai cselekményre épül, például egy utazásra, vagy zarándoklatra, a „statikus” *Beschreibungsallegorie* egy látvány, például egy táj leírására. Vö. Willi Erzgräber: *Zum Allegorie-Problem*. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 1978. 30/31. 105-121., 110., 112.

már egyes mozzanatonként is a végcélra fókuszálódnak. Ez a viszony fordul a visszájára az allegorikus elbeszélésben, amely egyes mozzanataiban értelmezhetetlen mint allegória,<sup>40</sup> s csak mint szövegegész, az olvasáson túl tesz szert egy másik jelentésre. Esetében az exegézis rutinját az értelmező magánteljesítménye váltja fel.

Valamivel pontosabban az allegorikus elbeszélés olyan szövegnek tekinthető, amelynek nem a jelentése allegorikus, hanem a jelentésség funkcionálisától megfosztott struktúrája. Jelent valamit és jelent még valamit, anélkül hogy első jelentése a másodikat szolgálná, vagy legalább indokoltta tenné. Jelentéssíkjai mégis függenek egymástól, hisz ugyanannak a szövegnek ellentétes olvasatai, ám függőségük iránya meghatározhatatlan. Egymásutániságuk valójában két pretextus virtuális egymásmellettisége, amelynek olvasása befejezhetetlen. Az olvasás implikálta teljességigénynek köszönhetően szükséges, hogy az egyik megoldásnak mindig utána mondjuk a másikat, s ez így megy tovább a reflexív rákmozgás megkívánta végtelenségig. Ezáltal az allegorikus elbeszélés mindenesetre *formát kölcsönöz* a differenciának, de szükségképpen nem *jelenti* azt, hacsak nem azáltal, hogy igazságstruktúrája félresikerül. Akárcsak értelmezői reprodukciója, amikor egy ponton végül megszakítja rekonstruktív *disz-kurzusát*.<sup>41</sup>

## 2. A *fiatalember* A cselédekét olvassa

Szolgáljon az allegorikus elbeszélés fogalmának példaként Botho Strauß *Der junge Mann* (A *fiatalember*) című regényének egy fejezete, amely alighanem egy ilyen zavarbaejtő és há-

<sup>40</sup> Ez a meghatározás nem az átvitt értelemre való utalások nélküli *tota allegoria* és az ilyen jellegű utalásokat tartalmazó *permixta apertis allegoria* különbségére vonatkozik. De arról sincs szó, hogy egyszerűen a történet abszurditása készítetne allegorikus megoldások keresésére. Vö. Heinrich Lausberg: *Elemente der literarischen Rhetorik*. München, 1987. 139; illetve Gerhard Kurz i.m. 60.

<sup>41</sup> Roland Barthes: *Fragments einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main, 1984. 15.

látlan olvasatstruktúrát rejt magában.<sup>42</sup> A megjelenésekor sok vitát kiváltó könyv a *Bildungsroman* műfajának sajátosan posztmodern, ámde jellegzetesen német, azaz némiképp humor-talan folytatása; például azért, mert keresetten posztmodern eszköztárával is elkerülhetetlenül a nyugatnémet társadalmat és történetét tematizálja. De azért is, mert a (Strauß-szal nem okvetlenül azonosítható) 'szerző' bevezető regénytechnikai elmélkedéseiben mindjárt túlmagyarázza a rákövetkező textust, és így tovább. Nem csoda hát, hogy a német sajtónyilvánosság finto-rogva fogadta megjelenését. Pedig ami benne viszolygásra készíthet, az nem kis mértékben kiterjeszthető a regény kritika-ira is: a bevezetőt író 'szerző' és a regény kritikusai együtt vétenek, amikor a 'szerző' sugallta regénytechnikai és jellegzetesen 'német' intenciónak köszönhetően érzéketlenek maradnak azzal a sajátos szövegépítkezéssel szemben, amely nemcsak a német múlt feldolgozásának nem kegyelmez, de önnön technikai apparátusát is 'sarokba szorítja'.

Az első, „Az utca” címet viselő fejezet, amelyről a továbbiakban szó lesz, egy 1969-es kölni Genet-rendezés történetét meséli el. Főhőse, akit a regény további fejezeteiben más-más szereplők váltanak majd fel, távolságtartó önkomentárral számol be élete színházi epizódjáról. Leon Pracht, a 'fiatalember', vallástörténész édesapja szárnyai alatt nevelkedik. Képzeletét így már fiatalon a kora keresztény eretnekek, oszlopszentek és barlangremetek eksztatikus világa foglalkoztatja. Ismereteinek nagy hasznát veszi, amikor dramaturg barátja meghívására víziókról, látnoknőkről és megszállottakról tarthat előadást egy társulatnak, amely Shaw *Szent Johannáját* viszi színre. Sikeres közreműködésének köszönhetően hamarosan segédrendezői, majd rendezői megbízást kap, s első munkáját, a *Julie kisaszszonyt* felmagasztalja a kritika. Ennek eredményeként meghívja két kölni sztárszínésznő, Margarethe Wirth és Petra Kurzrok ('Pat'), hogy míg állandó rendezőjük és mesterük, Alfred Weigert Schiller *Wallenstein*-trilógiáján dolgozik, Leon színre

<sup>42</sup> Botho Strauß: *Der junge Mann*. München-Wien, 1984. – A szövegben szereplő oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak. (Fordítások tölem. H.E.)

vigyen velük egy jutalomjátékot. E célra a színésznők egy olyan darabot választanak, amelyben immár mesterük befolyása nélkül, egyenrangú szerepekben mérhetik össze tudásukat. A választás *A cselédek*re esik. Apjának nagy csalódására Leon elvállalja a megbízást, s ezzel kezdetét veszi színházi „pokoljárása” (21.). Határozott elképzelésekkel érkezik Kölnbe, ám alig-alig tudja érvényesíteni akaratát a tapasztalt színésznőpárossal szemben. A számára idegen és kiismerhetetlen világban nem sikerül helyettesítenie Weigertet, a „ragadozómacskák” (46.) igazi idomárát. Vágya, hogy a két színésznő úgy kötődjön hozzá, mint az édesapja által kutatott hajdani Montanus prófétához kísérői, Priscilla és Maximilla, illuzórikusnak bizonyul. Ehelyett ő lesz (szenvedő) alanya egy a színházi világba történő beavatás ritusának, amelyet Pat és Margarethe celebrál. A beavatás azonban mindaddig várat magára, míg a koncepciózus fiatal rendező meg nem szabadul saját elképzeléseitől, s a sok küzdelem és megaláztatás hatására önkívületbe nem esik. (57.) A *petit mal*, az idő kiesés piknoleptikus élménye aztán a színházi időnek épp abban az állítólagos másságában részleteti, amelyhez nem ér fel a koncepció diszkurzivitása.<sup>43</sup> Az előadás megvalósul, s Leon átélheti saját fölöslegessé válását: a munka vége, az immár futó darab önállósulása nemcsak a rendezői akaratnak a színpadról történő ideiglenes kiűzését, hanem Leon színházi pályafutásának végét is jelenti.

Leon koncepciója szerint *A cselédek* nem a múlt atmoszféráját idézné fel, hanem „egy nem túl távoli jövőben”, „az emberi kommunikáció összeomlása után” (32.) játszódna, ahol megállt mindenfajta fejlődés, s az emberek a formátlanságból és kietlenségből a kultuszok és szokások megtartó menedékebe húzódnak vissza. Épp így menekülnek a cselédek a konyha mocskából a szép ruhák, a Madame-tól elkölcsönzött mozdulatok ceremóniájába. A szimbolikus cselekedetek és formák mind arra szolgálnak, hogy a függőségben rejlő hovatarozás felidézésével ellensúlyozzák az alaktalanságot. (38.) Leon a színpadot terve bemutatásakor egyszerre kétfelé nyíló térként írja le. A

<sup>43</sup> Vö. Paul Virilio: *Az eltűnés esztétikája*. Ford.: Klimó Ágnes. Budapest, 1992. 5-28.

„szomszédokat”, akik elől a cselédek a Genet-darabban elrejtik titkos ceremóniájukat, benzinkutasok és repülőteri irányítók falanszterjelmezében képzele az elé a színpad elé, amelyen a cselédek a „*nem túl távoli jövőben*” maguknak játszanak. Ugyanebből a nézőpozícióból tekint azonban Leon értelmezésében a tényleges közönség is a két színésznő játékára. S habár a nézőtér éppen szembe fordul azzal a képzeletbeli színpadtérrel, ahol a „szomszédok” a kulissza elhúzott ablakfüggönyei mögött elhelyezkednek, a fiktív és tényleges közönség a koncepció szerint mégis egybeesik egymással. A cselédek ceremóniája ezzel a színház tulajdonképpeni funkcióját lenne hivatott szimbolizálni: a rendezett jelentések, kötött szabályok terét, az ismétlődésnek azt a körkörös idejét (21.), amelynek szertartása a maradandót jeleníti meg. A cselédek a színészet szimbólumaiként játékkal pótolnák a közönségnek, amit az saját életében nélkülöz: az értelmet konstituáló formát. Miközben tehát a két színésznő a cselédek alakítaná, a cselédek megfordítva őket formáznák meg. A „*nem túl távoli jövő*” a jelent szimbolizálná a mindenkor színpadi jelenlét értelmében.

Ám a koncepció szerint nagyra hivatott színésznők ellenállnak, ami aligha Leon fiatalságának tudható be: mindez nem a hiányzó tapasztalatokon múlik, hanem egy lényegi félreértésen. Azért szabotálják rendezői utasításait, mert megjegyzéseivel a szakma egyfajta alapszabálya, a színház eredendő törvénye ellen vét. Tévedése azokban a szemrehányásokban mutatkozik meg, amelyek a színésznők szerepjátékára vonatkoznak. Folyamatosan kifogásolja, hogy gépiesen játszanak, s megbotránkozik azon, hogy képesek ugyanazt a szövegrészt a legkülönbözőbb módokon előadni. (45.) Máskor elvárja, hogy miközben Pat a hajába tűr, látsszon, hogy nem csupán mímeli a viszketést. (47.) S nem hajlandó tudomásul venni, hogy a színésznők koncepcionális szempontból csakugyan tartalmatlan mozdulataik bővületében még hétköznapi cselekedeteiket sem tudják másként, mint pusztá szerepjátékként bonyolítani. Amikor azt veti szemükre, hogy mozdulataik nem mentesek a komédiás színleléstől, egy olyan *eredetiséget* kér számon rajtuk, amely *tudatossággal* párosul, s amelyre a színészek szakmájuk lényegéből adódóan képtelenek. A forma és a színészi mozdulat Leon meg-

követelte szertartásossága ugyanis egy olyan forma sajátja, amely a ceremóniában felidézi, de nem tartalmazza ténylegesen azt, aminek a szertartása. Szimbolikussága lényegét tekintve egy nem létező részesülés illúziójának felkeltése, *funkcióképes, ámde hamis szimbólum*, amely nem képes a koncepcionális reflexió megkövetelte önazonosságra. A színésznők játékában kifogásolt mechanikusság, a koncepciót befogadni képtelen spontaneitás egy a formák ceremóniája szempontjából konstitutív üresség. A cselédeket pedig épp a játéukban megmutatkozó egzisztenciális vákuum avathatja a színészet szimbólumává, ceremóniájuk „a látszatra már elveszett megismételhetlent ismétli meg”.<sup>44</sup> Valamelyest maga Leon is érzékeli ezt, amikor úgy tekint fel a színpadon lévőkre, mint szabad és számára elérhetetlen lényekre, a színpadra pedig mint hozzáférhetetlen misztériumok színhelyére. (50.) Nem látja be azonban, hogy koncepciójában a színészeket maga is a formát nélkülözők közé sorolja, akiket kizárólag a színpad képes felruházni a szerep kínálta önazonossággal. Csupán a forma teremt értelmet, az ismétlődés örökkévalóságot, s a színházi idő mássága nem válik statikus jelentések garanciájává.

Erre a mechanizmusra mutat rá Alfred Weigerttel folytatott beszélgetése is, akihez kétségbeesésében fordul tanácsért. Weigert számára a színész médium, aki semmiképp sem játszhatja szerepét saját jelentőségének tudatában. Olyan különös lény, akivel „*a halott szellem és Isten között majdnem minden felidézhető és megjeleníthető*” (51.), „*egy hatalommal bíró emberlét utolsó tanúja*” (52.). Weigert azt is elmondja, hogy a színésznők a színpadról olyanfajta vágyat ébresztenek benne, amelyre az életben soha nem képesek: mert a színész varázsa abban rejlik, hogy hús-vér, és mégis titokzatos fátyollal takart, imaginárius lény. Ezzel felidézi a kleisti marionettnek azt a paradigmáját, amelyre Bacsó Béla éppen Strauß színdarabjai kapcsán méltán hívta már fel a figyelmet.<sup>45</sup> Kleist *A marionettszínházról* című esszéjének beszélgetőpartnerei ugyanis azt ismerik

<sup>44</sup> Sigrid Berka: *Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß*. Wien, 1991. 156. (Fordítás tőlem. H.E.)

<sup>45</sup> Bacsó Béla: *Új német marionettek*. Színház 1993/5. 12-14.

el a halott bábu előnyének az igazi balett-táncossal szemben, hogy minden mozdulata egy centrumból, a bábu súlypontjából meghatározott. Mozdulatainak bája így abból a tulajdonságából ered, hogy élettelen, önálló akarattal nem rendelkező lény.<sup>46</sup> Ennek megfelelően az lehet jó színész, akinek mozdulatait a rendező a kleisti „*masinista*” mintájára bábuként irányíthatja, míg „*a legügyetlenebb színészek mindig valamiféle 'mozdulatok' vagy egy úgynevezett 'tudat' legszorgalmasabb majmolói*” (53.). Olyan „*felfokozott személy*”, akit a színpad követel, csak személyiségének elvesztésével lehet valaki. Leon elképzeléseiben viszont a Genet-darab megtestesítené és tematizálná is egyben a színház lényegét.<sup>47</sup> A színészek marionett-voltuk tudatában lévő marionettek lennének. E kettő azonban egymást kizáró körülmény. Weigert eszméi épp azt a paradox tanulságot erősítik meg, hogy abban a reflexív értelemben, ahogy Leon a Genet-darabot a színház szimbolizációjának tekinti, a színház már mindig is önmagát szimbolizálja, amikor pusztán színjátékként *csak* szimbolizál. (Hisz tökéletlensége működésének leglényegibb mozzanata.) A formszertartásnak, a mozdulatok ceremóniájának eszméje csakugyan a színház lényegéhez tartozik, de ez olyan tulajdonság, amellyel Pat és Margarethe, jó színészek lévén, már eleve rendelkeznek, s amit nemcsak, hogy nem kell, de nem is lehet nekik (még egyszer) megtanítani. A színházi szimbolizáció spontaneitásából a koncepcionális reflexió csak úgy léphet ki, hogy azonnal el is veszíti azt, amire vonatkozik. S ezzel úgy jár, mint az a Kleist esszéjében emlegetett fiú, aki mozdulatai természetes bájának tudatára ébredve egyszersmint el is veszti „*gráciáját*”; holott ráadásul az, amit önmagával azonosít, nem több, mint csupán a tükörképe.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Heinrich von Kleist: *A marionettszínházról*. Ford.: Petra-Szabó Gizella. In: *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*. Szerk.: Salyámosy Miklós. Budapest, 1981. 93-101.

<sup>47</sup> Vö. Sigrid Berka i.m. 151.

<sup>48</sup> Heinrich von Kleist i.m. 98. – Vö. Paul de Man: *Ästhetische Formalisierung: Kleists Über das Marionettentheater*. In: Uő: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt am Main, 1988. 205-233., 218-223.

E koncepcionális lehetetlenség következtében a forma ceremóniája áttevődik arról a színpadról, amit Leon annak tart, arra, amin Margarethe és Pat neki játsszák, hogy színészek. Sajátos szerepcsere zajlik le: Leon betanítaná koncepcióját, ám eközben maga vesz folyamatosan leckét belőle. Mivel azonban ez a tanulság ráadásul beláthatatlan, hisz tudása ismételten nem felelne meg a színházi forma lényegi ürességének, Leon beavatási szertartása akkor éri el tetőpontját, amikor a *petit mal* önkívületében maga is dróton rángatott, önmagáról számot adni képtelen bábuvá változik. A forma ceremóniája ezzel a Genet-koncepció témájából, a premier majdani eseményéből a fejezet tulajdonképpen cselekményévé alakul át: maga a regényszöveg bizonyul a színházi szimbolizáció imitációjának. Az a tény pedig, hogy a történetet elbeszélőként uraló Leon továbbra sem látja át az események tulajdonképpen logikáját, egyidejűleg szól e szimbolizáció *sikerességéről* és *hamisságáról*.

A fejezet, illetve Leon színházi pályafutása látszatra kudarccal végződik: sem a színésznők nem szabadulnak ösztönös vakságuktól, sem Leon a teoretikus egyoldalúságtól; az előadás közepesre sikerül, Leon pedig felhagy a rendezőséggel. Sőt nemcsak a szimbolikus Genet-koncepció mond csődöt, de magasabb szinten nyilvánvalóvá válik mindenfajta színházi szimbolizáció üressége is. A fejezet tanulsága mégsem ebben a kizárólagosságban rejlik. A hamis szimbolizáció sikeressége túlmutat az eseményeken és az elbeszélő önértelmezésén. Sem a kudarcc pillanatai, sem az elbeszélő által kudarcként értelmezett mozzanatok nem merülnek ki a szimbolikus önazonosság lehetőségének cáfolatában. Igaz, minden összeegyeztethetetlen, amit a szimbolizáció egymásra vetít, ám mégis minden működőképesnek mutatkozik. Már Leon fogalmiságában is megmutatkozik e sajátosan *allegorikus struktúra*. Az, hogy a „szomszédok” képzeletbeli kulisszája és a nézőtér egybeesnek, tulajdonképpen belátható szimbolikus projekció. Térbeli elhelyezkedésük azonban ennek olyan mértékben ellentmond, hogy a konkrét látvány kizárja a teoretikus egyértelműséget. Ezen túlmenően tanulságos melléfogás, hogy a színházi közönséget épp a kirekesztett, a cselédek játékára vak „szomszédok” reprezentálják. Ezeket fi-



gyelembé véve a szimbolikus kapcsolat már nem magától értetődő, hanem a teória önkényéről árulkodik. De a kézenfekvőségnek és a koncepcionalitásnak éppen ez az önkényes társítása az, ami Leon elméletét a lényegét tekintve üres színházi szimbolizációhoz nagyon is hasonlóvá teszi. Nemcsak azt fogalmazza meg, amit a színház azzal, hogy formát kölcsönöz a formátlan-ságnak, mindig is tesz; hanem logikájának ellentmondásosságával meg is ismétli a színházi szimbolizáció önkényes jelentés-struktúráját. A konfliktus pedig éppen abból ered, hogy a színházi szimbolizáció elmélete a szimbolikus önazonosság eredetiségének önkényes létesítésével csak tautologikusan megismétli azt az ellentmondást, amit a színház hamis szimbólumként már eleve kifejezésre juttat. Ahelyett, hogy a koncepció és a színház (a koncepció tárgya) egymás kiegészítésére szolgálnának, kölcsönösen feleslegessé teszik egymást. Konkurens párhuzamuk ráadásul eldönthetetlenné teszi, hogy vajon az elmélet az előképe a gyakorlatnak, avagy a gyakorlat az elméletnek. De ennek meghatározása két *allegorikusan konkurens*, illetve – mint láttuk – már önmagában is *allegorikusan önkényes* (nem-szimbolikus) struktúra esetében nem is szükséges. Mert a kívánt egész éppen a formailag tagadott értelem-azonosságban, a feloldhatatlan, ámde belátható differenciában van ténylegesen jelen.

Ez a kétarcú struktúra nem csak a színház és a színházi koncepció viszonyában fedezhető fel. Figurális szinten ugyanúgy megmutatkozik, mint a két szöveg kapcsolatában. A Genet-darab és a regényfejezet szereplőviszonyai egymásra mutatnak. Ez nem a színésznők (illetve cselédek) kettősének sokat emlegetett vetélkedésében nyilvánul meg, hanem a hármas kapcsolatok jelentőségében. Leon elfoglalja Alfred Weigert helyét abban a hármasban, amelyben ez a hely az „*idomáré*”, vagy „*masinisz-táé*”, azaz olyan valakié, aki egyszerre tölt be nélkülözhetetlen és gyűlöletes szerepet.<sup>49</sup> Leon, Margarethe és Pat kapcsolatát alapvetően meghatározza a rendezői guruszerep ellátatlansága. „*Beláttam – mondja elbeszélőként Leon –, hogy a rendező há-*

<sup>49</sup> Hasonló összefüggésben esik szó a II. századi keresztény szektaalapító Montanusról, prófétanőinek, Priscillának és Maximillának mesteréről is.

*romnegyed részt kölcsönvett hatalomból, projekcióból és függékényszerből áll, amelyekkel a színészek megtöltik, mint egy karácsonyi libát.*" (55.) A rendező hatalommal bír, ám ennek a hatalomnak nem ura, hanem médiuma; az, amit a színészek tartanak róla. Benne összpontosulnak azok a jelentések, amelyekből a formák táplálkoznak, még akkor is, ha valójában nem több, mint e jelentések beváltatlan ígérete. E kétértelmű hatalmi státuszban, függőség és gyűlölet ambivalens tárgyaként a rendező hasonló szerepet tölt be, mint Madame a két cseléd életében. Amikor Alfred Weigert eleget tesz ennek a feladatnak, a Genet-darab alapszituációját modellezi. Amikor azonban Leon nem tesz neki eleget, kezdetét veszi az a szertartás, amelybe a Genet-darab torkoll. Ő Weigert, és ő Montanus, de csak azok helyettese, ezért ugyanúgy a gyűlölet tárgyává válhat amazok helyett, ahogy *A cselédek*ben Claire a rituális gyilkosság áldozatává válik Madame helyett. A rendezendő darab konfliktusa ténylegesen kibontakozik a fejezet eseménysorában.

A regény és a Genet-darab eseményei két szempontból is egymást interpretálják. Egyrészt tekinthető *A cselédek* a regényfejezet előképeknek, vagyis olyan modellnek, amely nélkül a regényesemények nem nyernek értelmet. Ez esetben a Straußszöveg a Genet-darabban megrajzolt viszonyokra utal, ami a szereposztás szimmetriájában ugyanúgy megnyilvánul, mint a folyamatos szerepcserejatekban. Más szempontból viszont ugyanúgy tekinthető a regényfejezet is a Genet-darab előképeknek: A kapcsolatháromszögben Madame, Montanus, Alfred Weigert és Leon funkcionális szempontból azonos szerepet tölt be. S bár Leon is csak úgy helyettesíti Alfred Weigertet, ahogy Claire Madame-ot, funkcionálisan mégis 'jobb' áldozatnak bizonyul, amikor a cselédek, illetve színésznők kettősének viszonylatában harmadikként, s nem a 'más(od)ikként' vállalja magára a bűnbak szerepét. Mivel pedig mindkét szövegben alapvető tényező, hogy valaki mást áldoznak fel, mint a hármas kapcsolat számára nélkülözhetetlen Madame-ot, illetve Weigertet, Leon helyettes bűnbaksága feloldja *A cselédek* végkimenetelének Claire kettős szerepéből (mint cseléd és testvér, illetve mint bűnbak) adódó 'félrecsúszását', a hármas kapcsolat nem

szükségszerű összeomlásának szükségszerűségét. (Ennek lehetősége *A cselédek*ben is felmerül, illetve kihasználatlan marad Monsieur szubsztitútív funkciójában, hogy a Madame-nak szóló bosszú áldozata legyen.) Ennyiben a regényfejezet retrospektíve értelmezi a darabot, azaz korrigálja annak tökéletlenségét. *A cselédek* értelmetlen a Strauß-fejezet nélkül, a regény a darab fordított idejű (tipologikus) előképének bizonyul. Világos azonban, hogy a darabnak ez a regény általi tipologikus beteljesülése nem több, mint a Genet-darab Strauß-regény felőli olvasata, amelynek értelmében az áldozathozatal csak a hármass kapcsolatot megerősítését szolgálhatja, s nem vezethet annak összeomlásához. S mivel ez az olvasat sem szükségszerűen kizárólagos, a két szöveg viszonya könnyen visszafordítható az első előkép-kapcsolatba. Ám az első prioritás-viszony sem tartható ellentmondásmentesen, hisz az áldozathozatal figurális eltolódásának köszönhetően a regényfejezet csupán tökéletlen allegóriája *A cselédek*beli előképnek. A két szöveg folyamatosan egymásra utal, anélkül hogy hierarchiájuk tisztázódna. Az értelem véglegesülése helyett viszonyukban is megmutatkozik a színházi koncepció és gyakorlat tematikus komponenseinek esetében tapasztalt strukturális eldönthetetlenség.

Ezen pedig még az sem változtat, hogy az intertextuális provokáció a Strauß-szövegből indul ki. Hisz a keletkezési idő referenciaértékének és az allegorikus hierarchia rögzíthetőségének kétségbevonását követően a narratív kezdeményezés elsőbbsége talán még eszközül szolgálhatna ahhoz, hogy visszaállítsuk a két szöveg józan ész sugallta rangsorát. A regény 'szerzőjének' döntései azonban éppoly kétesek maradnak, mint az elbeszélő Leon önértelmezései. Leon rendezői koncepciója túlságosan is emlékeztet a regény bevezetőjében megfogalmazott programra ahhoz, hogy a színházzal szemben támasztott figurális, illetve a regénnyel szembeni 'szerzői' elvárások azonos megítélés alá ne esnének. A bevezetőben a 'szerző' az elbeszélés lehetőségeit illető dilemmáit osztja meg az olvasóval, hogy végül egy 'másfajta' narráció, a lineáris idővel dacoló körkörös ismétlődés, avagy az időn kívüliség narratív kivitelezését tűzze ki

céljául.<sup>50</sup> Amikor a regény első fejezete ezt követően – a körkö-rösség elvének megfelelően – ismétli és reflektálja, illetve kipró-bálja a bevezetőben mondottakat, a fejezet ellentmondás-struktúrája elkerülhetetlenül visszahat az önmagát magasabb reflexiós szinten tételező bevezetőre. A koncepciózus szerzőre így minden valószínűség szerint ugyanaz a sors vár, mint a kon-cepciózus rendezőre. A 'posztmodern' regény sikeres kudarcnak bizonyul. A szerzői célkitűzések önmaguk cáfolataként valósul-nak meg, a regényfolyamat kontrollálhatatlanná válik, s narrá-torának legitimitása az önmaga előállította differenciális struk-túrába vész. Az már aztán e próza *teleonómiájának* cinizmusa, hogy Weigert e szavakkal búcsúzhat Leontól: „*Bukás nincs, (...) csak továbbhaladás. S abban még a halál sem tart minket vissza. Mindig úton vagyunk afelé, hogy a dolgok mögé ér-jünk.*” (55.) A leírt allegorikus szövegstruktúra ugyanis arról is gondoskodik, hogy 'a szerző halála' még ugyanazzal a mozdu-lattal a 'szerző szabadulása' is legyen. Mert ez az egyszerre hamis és hatékony struktúra – Walter Benjaminsnak egy Paul de Man-hez közel álló gondolatát parafrázálva – 'nemcsak a mu-landóság allegóriája, hanem benne maga a mulandóság is va-lami másnak, a feltámadásnak az allegóriájává lesz'.<sup>51</sup>

(1995 – 1996)

<sup>50</sup> A bevezető valójában már önmagában sem mentes az ellentmondásoktól, ami különösen azért tanulságos, mert a Strauß-irodalom előszeretettel ol-vassa Strauß regénytechnikai receptjeként. Ennek részletezéséhez vö. Hárs Endre: *Postmoderne, die deutsche Version. Botho Strauß und die Narration deutscher Nachkriegsgeschichte*. In: 1945-1995. *Fünfzig Jahre deutsch-sprachige Literatur in Aspekten*. Hrsg. von Gerhard P. Knapp – Gerd Labrousse. Amsterdam–Atlanta, GA, 1995. 561–581.

<sup>51</sup> Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: *Uö: Gesam-melte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, 1974. 405–406.; magyarul Walter Benjamin i.m. 446. – E fordítás idézésétől szándékosan eltekintek.

## Pleonazmus: a vízjel retorikája

Mészöly Miklós *Családáradás*<sup>1</sup> című beszélyének  
domináns trópusáról

– ráfogás –<sup>2</sup>

„– Játsszuk tehát mi is azt, hogy éppen-  
séggel elégséges ok, hogy nincs elégséges  
ok, csupán lehetőség... Metafora?

– Lehet axióma is. A pleonazmus szoros  
bilincs, nincs vészkijárata.

– Logikai placebo?

– Harapást a szőrivel, logikát a  
logikával – miért lenne ez placebo? ”<sup>3</sup>

### I. Bevezetés

Tervem az volt, hogy *A kései Mészöly regényeiről* fogok írni. Ám a folyók – nálam, rendszerint – visszafelé folynak: ahelyett, hogy tényleg eljutnának az értől mondjuk pl. az óceánig, folyamatosan vékonyodik az eredetileg impozánsan nagyra

<sup>1</sup> Pozsony, Kalligram, 1995.

<sup>2</sup> E dolgozat a Károlyi Csaba felkérésére írt, s a Nappali Ház 1996. 2. számának Karl Kraus rovatában azonos címmel, de álnéven megjelent szövegem (szerintem) fejlesztett változata. Köszönöm Gács Annának, Csuha Istvánnak, Garaczi Lászlónak és Takáts Józsefnek, hogy a pozsonyi JAK hétvégén a jelen dolgozatot közvetlenül előkészítő előadáshoz hozzászóltak, s így (számomra) értékes észrevételeiket beépíthettem a (pillanatnyilag) végleges verzióba.

<sup>3</sup> Mészöly Miklós: *A felelősségről – felelőtlenül.* (Szabálytalan párbeszéd) Nappali Ház 1993/2. 105.

és szélesre tervezett áradat, míg végül egyetlen piciny erecskére szűkül, hogy (jobb esetben) legalább a kiindulópontig visszavergődjön valahogy. Ez itt és most azt jelenti, hogy átfogó, szintetizáló vizsgálódás helyett egyetlen szöveg, az ezideig utolsó regény, a *Családáradás* egyetlen – bár szerintem persze ropant fontos – eszközéről lesz csupán szó.

E leszűkülés története azonban szerintem már önmagában sem teljesen érdektelen.

A kései Mészöly regényei. Mit is jelent ez valójában?

## II. A tárgy (szűkülése)

### II. 1. Kései

Tényleg: mikortól is kései Mészöly?

Magam úgy gondoltam, hogy a *Megbocsátástól*, 1984-től. Valami megváltozik: az analízis eszköze immár nem a redukció, mint a modernségben. Mészöly ezt egyszer, egy publikussá nem vált interjúrészletben úgy mondta, hogy a *Filmig*, 1976-ig tartott eredendő lecsupasztó, *anatómiai* érdeklődése, ettől kezdve viszont lassanként elkezdte újra felrakni a húst a csontokra.

A szakirodalom első látásra megerősített ebben a vélekedésben, de valójában éppen arra figyelmeztetett, hogy a híres (de közelebbről nézve némiképp mégiscsak fellazuló, szétszóródó) 1984-es cezúra újraolvasásra hív fel: a szövegszervezési sajátosságok újraolvasására.

Kulcsár Szabó Ernő szerint ugyanis

„[A]z [1973-as] Alakulások nem a [z 1976-os] Film poétikai előzménye (...) A második modernség poétikai szemléletformáinak határait Mészöly prózáirása ezért [ti. a szubjektumon túli szövegszervező elvek, a hangsúlyozott szövegiség aktuális létrejöttének önmegjelenítése miatt] nem a Filmmel, hanem a korszakjelző Alakulásokkal lépte át. 1975-ös kötetbeli megjelenése óta ez a novella ama fordulat első vitathatatlan jelzésének számít, amely a posztmodernség korát nyitotta meg

*a magyar epika történetében. (...) A megnevezés és a pontos, szövegszerű látványteremtés technikáit megőrizve egy nyitottabb, befejezhetetlenebb, „élőbb” műalkotás-eszmény vonzásában írta meg az e nemből talán legsikerültebb Megbocsátás c. elbeszélését (1983), mely a maga egyidejűsítő polifóniájával már egy többértelműen rekonstruálható történetyszerűség lehetőségeit aknázza ki.”<sup>4</sup>*

Thomka Beáta: Mészöly Miklós című friss monográfiája pedig Kulcsár Szabót folytatva, de saját szövegére<sup>5</sup> hivatkozva „83 utáni pályaszakasz”-ról beszél, s így jellemzi azt:

*„Ezután a parabolikus ábrázolástól a tapasztalati, tárgyias elbeszélő stílus felé, innen a szövegiség létrejöttének tematizálása, illetve a szubjektumon túli szövegszervező elvek felismerése, az egyidejűsítő polifónia, a hagyományos személyiségfelfogás felfüggesztése mozzanatain át a térségi, közép-európai komponensek felmutatásáig vezet útja. Ez utóbbival nyitja meg a nemzeti és az egyetemes irodalom közötti átjárhatóság lehetőségét, s mindez nyilvánvaló korrekciókat hajt végre a század regénytörténetében.”<sup>6</sup>*

## II. 2. Regények

Én eleve csak a (minél? mondjuk: az elbeszélésnél) nagyobb terjedelmű szövegekre, (véltetőleg:) *regényekre* gondoltam.

Tényleg: végülis melyek a Mészöly-regények?

Nos, be kell vallanom, hogy számomra csak Thomka Beáta<sup>7</sup> tette világossá, hogy valójában milyen kevés van. (Hasonló jelenség ez, mint ahogyan a *Megbocsátás* is újra kézbe véve valahogyan

<sup>4</sup> *A magyar irodalom története 1945-1991.* Budapest, 1993. 105.

<sup>5</sup> Thomka Beáta: *Új magyar regényjelenségek. Narráció és reflexió.* Újvidék, 1980.

<sup>6</sup> Thomka Beáta: *Mészöly Miklós.* Pozsony, 1995. (A továbbiakban: Thomka 1995.) 138.

<sup>7</sup> Thomka 1995. 195-197.

mindig *vékonyabb*, mint ahogy emlékeztem volt.) Thomka szerint a számbavehető szövegek mindösszesen a következők:

*Fekete gólya.* (ifjúsági regény) 1960.

*Az atléta halála.* (regény) 1966.

*Saulus.* (regény) 1968.

*Pontos történetek, útközben.* (regény) 1970.

*Film.* (regény) 1976.

*Megbocsátás.* (kisregény) 1984.

*Hamisregény.* (regény) 1995.

*Családáradás.* (regény) 1995.

Ezt a listát közelebbről megvizsgálva a tulajdonképpeni regény-corpus (különböző okok miatt) tovább szűkíthető: a *Fekete gólya* korai, ifjúsági regény, pillanatnyilag kívül esik a kánonon, a *Pontos történetek, útközben* az első kiadás óta bővült, változott: nem azonos önmagával, a *Megbocsátás* elbeszélésnek hosszú, kisregénynek rövid, a *Hamisregény* hamis-regény, a *Családáradás* pedig beszély, rá vagyon írva. Mindennek értelmében jogosnak látszik, hogy az összegyűjtött művek regénykötete<sup>8</sup> csak az *Atléta halálát*, a *Saulust* és a *Filmet* tartalmazza: ez a szelekció is bizvást tekinthető szerzői eredetű, a szövegek műfaji újraolvasását sürgető (s részben el is végző) olvasási utasításnak.

## II. 3. Mészöly

Kései Mészöly-regény mindenek értelmében tehát (egyelőre): nincs.

Pontosabban: mindenek értelmében (némiképp megvitatva s megszéllőztetve) az eredeti terv tulajdonképpen mégiscsak visszanyeri létjogosultságát, hiszen a kései Mészöly elbeszélésnél nagyobb terjedelmű szövegeinek halmaza valójában tényleg csupán a *Családáradás*ra szorítkozik.

Mészöly minden ponton unikális.

A kései Mészöly – a *Családáradás*.

---

<sup>8</sup> Mészöly Miklós *Összegyűjtött Művei. Regények. Az atléta halála. Saulus. Film.* Budapest, 1993.



A kérdés ezek után az: milyen ez a szöveg? Melyek textuális tulajdonságai?

Az eddigi citátumok e szempontból is tartalmasak voltak, de még részletesebb ismereteket is szerezhethünk a szöveg kritikai fogadtatásból, a kritikai szövegek értékítéleteire kevésbé figyelő, azokat semlegesíteni igyekvő olvasatából.<sup>9</sup>

### III. A kritika

#### III. 1. Kitérő

Szépirodalmi műről kritikát ezideig sohasem írtam, s valószínűleg ezután sem fogok. Ezért csupán kívülről, bár kritikát (s helyenként némi kritikátörténetet) is olvasó olvasóként jegyezhetem meg, hogy bár a „tudományos” és „nem-tudományos” kritikáról a *Jelenkorban* (1996 februárjától) folyó vitát fontosnak, színvonalasnak s élvezetesnek tartom, legalább ugyanennyire érdekelne az a másik, nem kevésbé elnagyolt és mesterséges, de szerintem azért jól látható és cseppet sem mellékes lehetséges szembeállítás, amely a kettőt hajdan (legalábbis Dávidházi Péter<sup>10</sup> szerint, legalábbis *Hunyt mesterünk*nél, Arany Jánosnál) együtt működtető kritikának *normatív értékelésre* illetve *értékelő normaképzésre* való szakadásából keletkezett.

Mert (hogyan egészen egyszerű legyek) ma egy kritikus vagy *hard*: inkább a normatív értékelésre hajlamos, vagy *soft*: az értékelő normaképzést preferálja.

És most aztán tényleg tisztelet a kivételnek.

<sup>9</sup> E módszer lehetőségére Bán Zoltán András emlékezetes kritikájának (*Az Űresség Könyveiből*. Holmi 1992. szeptember. 1333-1337.) egy mondata hívta fel a figyelmemet. Bán Zoltán András szerint „Sziij [Ferenc] érdeklődése alakjai iránt inkább rovarani, mint embertani jellegű.” (I.m. 1337.) Ezt a (saját kontextusában felettébb indulatos) észrevételt annyira pontosnak találtam, hogy hajlandó voltam eltekinteni a (számomra: elidegenítő) kritikai hevületétől, hogy (ily módon semlegesítve, önmagában is értelmezendő) kiindulópontként használhassam fel saját interpretációmiban.

<sup>10</sup> *Hunyt mesterünk*. Arany János kritikai öröksége. Budapest, 1992. 10.

E kettő a némiképp mégiscsak ideálisnak látszó belső dinamikáját persze nem akarom a kritika normatív értékelésének alapjává tenni, már csak azért sem, mert néhány olyan kitűnő *hard* (ismét mondom: inkább a normatív értékelésre hajlamos) (mellesleg: irodalmi ízlésben, azt hiszem, tőlem teljesen idegen) kritikus, mint pl. Bán Zoltán András, illetve néhány olyan kitűnő *soft* (be akarom vésni: az értékelő normaképzést preferáló) (mellesleg: irodalmi ízlésben, azt hiszem, velem teljesen rokon) kritikus, mint pl. Keresztury Tibor egyaránt képeztek bennem a kritikák értékelésére (is) alkalmas normákat (is), ám a *hard* és *soft* irányok pillanatnyilag véglegesnek látszó (s nyilván a tudományos – nemtudományos szembenállás által is indukált s azt színező<sup>11</sup>) szétválását azért tartom veszélyesnek mégis, mert gyengébb szövegek esetében az értékelő normaképzésre való kirekesztőlegesen *soft* hajlandóság tisztán *kultikus tetté*, a normatív értékelés *hard* kizárólagossága pedig *puszta számonkérésé* változtathatja a kritikát.

Márpedig, (Kulcsár-Szabó Zoltán szavaival nem győzők eléggé egyetérteni:) „az ilyen interpretációkat a szó egy reflektáltabb, pontosabb értelmében nem-olvasásnak kellene nevezni.”<sup>12</sup>

Talán némileg igazságtalanul, de bennem mindez mégiscsak éppen Mészöly Miklós *Családáradás* című beszélyének egyöntetűen magas színvonalú kritikai fogadtatása kapcsán merült fel: az általam olvasott szövegben a *soft* irányt Nádas Péter szö-

<sup>11</sup> Nálunk tényleg mindenből kettő van, s ezen már csak azért is nehéz segíteni, mert elsősorban nem a *dialógus*, hanem a *disputa* saját vitakulturánk fő hagyománya. De 2x2 szempont már árnyaltabb képet ad. Ahogyan létezik *normatartó* és *normaengedő*, ill. *hideg* és (az e ponton felbukkanó tréfa-lehetőségek politikailag nem korrektek:) *meleg* tanár, s így *normatartó* és *hideg* (szigorú), *normatartó* és *meleg* (jó), *normaengedő* és *hideg* (rossz), valamint *normaengedő* és *meleg* (gyengekező) tanár is, azonképpen a tudományos-nemtudományos és *soft*-*hard* ellentétpárokból már előállíthatóak a tudományos *soft*, a tudományos *hard*, a nemtudományos *soft* és a nemtudományos *hard* kategóriák, melyek között (lévén mindenki *több mint egy helyen*) már kénytelen megoszlan s így enyhülni a (némiképp mégiscsak: háborús) feszültség.

<sup>12</sup> *A párbeszéd remény(telenség)e. (egy kommentár)*. Jelenkor 1996/3. 277.

vegében<sup>13</sup> és a Kalligram 1996 januári számának Garaczi László,<sup>14</sup> Parti Nagy Lajos,<sup>15</sup> Márton László,<sup>16</sup> Kulcsár-Szabó Zoltán,<sup>17</sup> Bacsó Béla<sup>18</sup> és Szirák Péter<sup>19</sup> által írt szövegeiben, a hard vonulatot Bán Zoltán András kritikájában<sup>20</sup> és az Angyalosi - Bán - Beck - Radnóti Irodalmi Kvartett szövegében<sup>21</sup> vélem felfedezni.

A januári Kalligram persze ünnepi, így (Kulcsár-Szabó ennek tudatosításával is indít) némiképp kultikus szám, a Beszélőben közölt beszélgetés pedig (Angyalosi Gergely ki is mondja) kifejezetten a vita élénkítését szolgálja. Az eddigieket már csak e teljesen nyilvánvaló kontextusok miatt sem szándékoztam normatív ítéletként mondani: egy szép ünnep, egy jó vita maga is norma.<sup>22</sup>

<sup>13</sup> *Mészöly idegen anyanyelvén. Mészöly Miklós: Családáradás. Pannoni Szemle 1995. III/3. 83-85.*

<sup>14</sup> *Régidők. Mészöly Miklós: Családáradás című regényéről. Kalligram 1996/I. 41-42.*

<sup>15</sup> *Ceruzázás. Mészöly magyar szótárából. Uo. 43-47.*

<sup>16</sup> *Börcsök úr agencsnyelű késeinek művészi elrendezése. Uo. 48-51.*

<sup>17</sup> „A múltnál úgyse tudnak jobban hullámozni.” *A Családáradás javaslata a Mészöly-olvasásra. Uo. 52-56.*

<sup>18</sup> „Egy lappangó történet természete”. *Mészöly Miklós: Családáradás. Uo. 57-62.*

<sup>19</sup> *Hamiskritika: áradás. Uo. 63-65.*

<sup>20</sup> *A retorika vízjele. Holmi 1996. január. 137-141.*

<sup>21</sup> *Irodalmi Kvartett. Mészöly Miklós Családáradás című könyvéről beszélget Angyalosi Gergely, Bán Zoltán András, Beck András és Radnóti Sándor. Beszélő 1996. március. 110-114.*

<sup>22</sup> Még kevésbé áll szándékomban ezek után megmutatni, hogy hogyan lőnek (persze: mérnek és folyamatosan etalont módosítanak) én. A kritika az önmegértés gesztusa is, talán elsősorban az, s én – *most jövök rá* – alighanem épp azért nem írok kritikát, mert (bár az idő előrehaladtával egyre kevésbé, de alapvetően) alkatilag hajlamos vagyok bármiből, bármi számára testre szabott normát képezni, s így (ha úgy látom, hogy megéri elég sokáig nézni, [N. B.: egyre ritkábban látom úgy]) előbb-utóbb minden megtetszik. Ezért aztán Becknek (másutt mondja) igaza van: *meddig nézzük, ez alapkérdés*. Annak pedig, akinek előbb-utóbb minden megtetszik, a ráfordított idő, meg az utólagos belátás, hogy megérte-e, maga a kritika. De azt azért mégiscsak elmondom, hogy a *Családáradást* már elég régóta nézem, s nem látom úgy, hogy nem érné meg a ráfordított időt.

Most azonban igazából nem is az az érdekes, hogy ami (BZA Holmi-beli szavait idézve) az egyik agyban kudarc, az a másikban a legpompásabb művészi diadal, (ízlesek különböznek), még csak nem is az, hogy amíg *soft side* (ha jól figyeltem) egyetlen ponton enged meg magának valamiféle normatív ítéletet (Kulcsár-Szabó Zoltán szerint „az intellektualizáló-elmélkedő reflexív passzusok némelyike” ‘gyengíti’ az új regényben létrehozott „összetett, jól működő, szabad olvasói aktivitásra készítető” stratégiát, i.m. 56.), addig a *hard side-on* (ha jól látam) egyedül Radnóti Sándor próbál értékelő normát képezni abból ami van, ill. abból ami eredeti kritikusi normája szerint hiányozni látszik („ha eldöntöttük, hogy ebben a könyvben nem keressük a kompozíciót, akkor mégis találunk igazi csúcspillanatot”, i.m. 111.) hanem az, hogy a megfigyelések ízléstől, kritikusi alapállástól, az eredeti kontextustól az idézés által (némileg) függetlenítve, leíró jellegűvé téve szinte pontról pontra egybevágnak.

*Különböző kritikusok ugyanarról a szövegről ugyanazt mondják.*

*Persze, kérdés.*

De erről később.

### III. 2. Tüzetes rész

Ezek után: melyek tehát e szöveg legjellemzőbb tulajdonságai? (A tíz, számomra legfontosabbnak tűnő tulajdonsághoz igyekeztem mindkét oldalról megfogalmazásokat idézni. Az idézetekben aláhúzással jelölt kiemelések itt és a továbbiakban is tőlem származnak. Sz. L.)

1. A megszokott módon művészeknek tekintett kompozíció hiányzik a szövegből.

S [itt és a továbbiakban: *soft side*]: „[A]z elbeszélő tudatában az idők gyönyörű rendetlenségének törvénye uralkodik.” (Garaczi, 41.)

„Otthonosság, áttekinthetetlen rend.” (Parti Nagy, 43.)

„[A] (...) motívumok, történetelemek felcseréléséből következő ‘rögzítetlenség’ a történet ‘rendjének’ egyfajta

illúzióját nyújtja, a szűzsé 'áradása' (...) nem annyira az elrejtett 'jelentés' vagy történet köré szervezi az olvasást, hanem ezek virtualitására, a 'rögzítetlenségre' magára hívja fel a figyelmet." (Kulcsár-Szabó, 53.),

H [itt és a továbbiakban: *hard side*]: „a kései vagy az öreg Mészölynek már nem olyan nagyon érdekes és fontos a kompozíció. (...) Valóban, ez csak áradás.” (Radnóti, 110.)

„Szerintem a könyvre inkább a zsúfoltság jellemző. Ez persze közel áll az áradás képzetéhez, csak a mozgás, a folyamatosság hiányzik belőle.” (Beck, 110.)

## 2. A történet kaotikus.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Ez a kérdésirány a Balassa Péter (*A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma. Mészöly Miklós: Megbocsátás*. In: Uő: *Észjárások és formák*. Budapest, 1985. 105-127.) által felvetett, azóta is meghatározónk látszó (bár Kulcsár-Szabó Zoltán [Kalligram 1996/1. 53.] s mások által megkérdőjelezett) problematikán belül mozog. Balassa szerint: „Mészöly nem a Film analitikus útján haladt tovább (nyilván nem volt hova), hanem újra a történetközpontú próza felé fordult, odahagyva a narrációközpontú prózát. (...) Az újabb szakasz lényeges ismertetőjegyei összefoglalóan: a történetközpontúság visszahódítása, de nem tradicionális értelemben, hanem a káosszal való szerkesztés értelmében (...). (114.) A *Megbocsátás* itt a káosz mélyén rejlő kiismerhetetlen, 'irracionális' rend előtti meghajlás.” (126.) Balassa megfigyeléseinek jó kontextusa a – Jacob Böhmétől aligha érintetlen – Friedrich Schlegel (*Athenaeum. Auswahl*. Hrsg.: Gerda Heinrich. Leipzig, 1978., ill. August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Budapest, 1980. Szerk.: Zoltai Dénes. Ford.: Bendl Júlia és Tandori Dezső.) néhány, a káosszal kapcsolatos gondolata. A *Fragmenten* szerint a francia forradalmat olyan történetként is felfoghatjuk, melynek centrumában a káosz áll (vagyis – Derrida, ezt olvasván, gondolom, örült – épp a mindent uraló és szerkesztő középpont strukturálatlan), hogy aztán a káosz tragikomédiává szövődjön (113., ill. 348-349.), az *Ideen* felfogásában az ironia az örök agilitás, a végtelen, mindent kitöltő káosz tiszta tudata, s csak az a bonyolultság káosz, amiből világ keletkezhet (166., ill. 500., 501.), a *Gespräch über die Poesie* (*Epochen der Dichtkunst* fejezetének) értelmezésében pedig a kedvesen képzett káosz az a mag, amelyből a régi költészet világa önmagát megszervezte (180.): a homéroszi költészet közeli rokonságban áll a nyugodt káosz teremtő erejével, ebből aztán új formák alakultak, hiszen az új mindig a káoszból születik (181.), ahogyan pl. a dol-

H: „[A]z elbeszélő mintegy alvajáróként araszol előre, ám a holdkórosok legendás biztonsága nélkül, megbi-csaklik, tanácstalan lesz, aztán ismét megtalálja a könyv kezdetének nagy stílusát, hogy ismét apró részleteknél leragadva tébláboljon.” (BZA, Holmi 139.)

„[A] történetek egyike sem folytatódott. Ez jó esetben kiadhatna egyfajta családtörténeti tablót, de számomra ez sem állt össze.” (Beck, 110.)

S: „Kutatni kell, hiszen csak a részletek pontosan feltárt és kíméletlenül előadott káosza mögött sejlik fel a finom világszerkezet. Sűrű fényben állunk.

A sűrű fényben azonban a történelmet és a személyes sorsot, az ember alkotta jogot és az univerzum törvényeit, az istenségek és az emberi személyek összefüggéseit elfedik a káosz szabálytalanságai és kivételességei. Mindenütt homály.

A kivételes és a szabálytalan nem más, mint az egyéni, amiből azonban nem következik, hogy akár a kivételességgel, akár a szabálytalansággal megmagyarázhatnánk a személyes létezés káoszát. Semmit sem tudunk.” (Nádas, 84.)

### 3. A szövegnek részeiben s egészében sincs (egységesíthető) jelentése.

S: „Ezek a nevek nem beszélő nevek, biztosan. Helyesebben nem beszélő nevek ezek. Néma rögök. Jelek. Nem lehetne pontosan megmondani, hogy micsodák és mit jelentenek, ám igen erősek és súlyosak.” (Nádas, 85.)

„A regény a lappangó történetek mondásává válik, anélkül, hogy végső jelentést nyerne.” (Bacsó, 62.)

---

gok új rendjének gyümölcsöző káosza hozta létre az igazi középkort (185.). (A Schlegel-párhuzamokra Ötvös Péter figyelmeztetett, segítségét a fordításban és értelmezésben is köszönöm.) – Lásd még: Bényei Tamás: *Poszt-modern utak a prózában és a kritikában. (Takáts József beszélgetése.)* Jelenkor 1996. március. 234-242.

H: „Nehéz értelmezni, vagy talán nem is lehet az efféle megfogalmazásokat, miszerint...” (BZA, Holmi 139.)

„Úgy lesznek jellemzőek rá, hogy közben semmit sem mondanak róla.” (Beck, 110.)

„Jóformán semmi értelme nincsen.” (Angyalosi, 111.)

„Valahogy furcsa módon a történetmondás, még az anekdotamondás is gesztussá válik, mert van valami jelentésessége, de nagyon sokszor nem tudjuk meg, hogy mi is ez a jelentés.” (Radnóti, 112.)

„[A] különök és titokzatosságok mintha inkább csak a történetet pótolnák. A különös figurák különössége saját el nem mondott történetük jelzésévé válik.” (Beck, 112.)

„Olyan keresztretjtvénnyről van szó, ahol a vízszintes és függőleges megfejtések nem állnak össze kiolvasható mondatokká.” (Angyalosi, 113.)

„Úgy vélem, e nevek pusztán retorikai alakzatok, jól és kétségteljesen sokatmondóan csengenek, ám pusztán záró-nyok egy jéghideg mondatfűzésben” (BZA, Holmi 140.)<sup>24</sup>

4. Nem felfejthető a művészi terv, ha mégis, akkor nem válik valóra.

H: „Valami rejlik mindennek a mélyén (...) de talán már Mészöly sem kíváncsi a megfejtésére, vagy gondolkodásának lényegét érinti, hogy érdektelennek ítél bármiféle kibogozást. (BZA, Holmi 140.)”

„[E]zek inkább csak darabok, (...) amelyek nem teljesítik azt a tervet, ami talán mégis megvan ebben a könyvben” (Radnóti, 111.)

S: „Vesz két műfajt, [a bűnügyi regényt és a családi ponyvát] amelyekről úgy ítéli, hogy mindenki fejében készek, szétszreli, megnézi alaktrészeit, aztán mintha nem is lenne semmiféle előzetes terve, valamiként ismét

<sup>24</sup> Ez a Bán-mondat eredeti szűkebb kontextusában eleve az itt következő Nádas-citátummal szállt vitába.

összerakja, ám a szerkezet ezután már az általa megszabott szabályok szerint működik. És működik.” (Nádas, 83.)

5. A szöveg komprimált, de nem található az egységes eredeti.

S: „Mészöly prózájára kezdettől fogva jellemző a sűrítés, a megszólalás intenzitásának szándéka. Ő azonban – ellentétben más, ugyancsak intenzív szövegformálásra törekvő írókkal – ezt nem a szöveg elszegényítése, hanem ellenkezőleg, feldúsítása révén éri el. (...) [A] szöveg lecsupaszításáról szó sincs, sőt Mészöly tobzódik az (olvasói értelemben sejtethetőleg valaha fennállt és írói értelemben remélhetőleg valamikor majd rekonstruálható) összefüggésekből kiszakított részletekben.” (Márton, 48., 49.)

H: „a könyv valóban valaminek a komprimált változata, de olyasminak a komprimált változata, ami tulajdonképpen nem létezett, és nem is létezhet tágabb változatban.” (Angyalosi, 112.)

6. Nincs, vagy nem fellelhető a szöveg rögzített centruma.

H: „A Mészöly-féle történelem-felfogás inkább centrumtalan, kissé absztrakt, így világa zárványszerű.” (BZA, 112.)

„[Atyától] már a ‘neve’ miatt is azt szeretnénk vagy várnánk, hogy a centrumában legyen valamilyen módon a történetnek. Mindamellet a legkevésbé jellemzett figurák egyike a regényben. Szinte csak sémából áll. (Radnóti, 112.)”

S: Mészöly új regényében összetett, jól működő, szabad olvasói aktivitásra készítő ‘topográfiát’ hozott létre (...), amely a virtuális középpont körüli ‘mozgás’ alakzatával olvasható” (Kulcsár-Szabó, 56.)



7. Anekdotizmus és textualitás keveredik benne.

S: a softokat ez nem aggasztja.

H: „az anekdotizmus és a textualitás közötti eldönthetetlen helyzet az, ami a poétikai problémák legtöbbször okozza” (Angyalosi, 111.)

8. Anekdotizmus és példázatoság keveredik benne.

H: a hardoknak ez nem probléma.

S: „Mészöly előadásmódja ...az anekdotában és a példabeszédben gyökerezik.” (Márton, 49.)

„példázatos-történeteszerű elbeszélésmód” (Kulcsár-Szabó, 53.)

9. Anekdotizmus és mítikusság keveredik benne.

S: a softokat ez nem zavarja.

H: „látszólag egységesíthető a mitologikus és a regényszerű törekvés. Am a 'regényes rend' helyébe az anekdotikusság rendetlensége lép” (BZA, Holmi 140.)

10. A szövegnek 'saját' nyelve van.

H: „A szöveget egyébként is kifejezetten nehezen olvastam. A mondatok és jelzős szerkezetek szintjén nagyon zavart és minduntalan megakasztott valami.” (Beck, 110.)

„Látszólag rendkívül rejtelmes, ám engem inkább boszszantott, mint fejtörésre sarkallt.” (Angyalosi, 111.)

S: „[A]z anyanyelvet nem alkalmazza, hanem közel ötven év munkájával megcsinálta a sajátját” (Nádas, 84.)

Az olvasó ember itt talán hajlamos lenne néha kacagni, jelezvén, hogy saját kritikai ítélete szerint ostobaságnak tart bizonyos mondatokat. A megfigyelések azonban ettől függetlenül körülrajzolnak valamiféle szövegmagatartást. Ráadásul a kétfé-

le alapállás – így, együtt olvasva – kiegyenlíti egymást. Cserebomlanak, s újra felvillantják önnön finomságaikat: közösen vannak olyan bölcsek, mint Arany János.

Amiből szerintem nem az a savanykás, és minden cinizmusa ellenére aranykor-tudatú, aporpéterező bölcsesség következik, hogy „*a Földön az intelligencia mennyisége állandó, csak a népesség növekszik*”, hanem inkább az, hogy a kultúra, még az ilyen kicsi is, mint dialógus, meghatványozza a tudást, s így, amíg egyáltalán van párbeszéd, addig talán nem is olyan nagy baj, hogy normatív ítélet és értékelő normaképzésnek vagy bármi másnak az egysége felbomlott.

Amíg képesek vagyunk beszélgetni, addig lehetünk olyan bölcsek, mint Arany János.

Visszatérve. Összefoglalva. Tehát. Van itt, Mészölynél, minden. Kompozíció, történet, jelentés, terv, eredeti, centrum. Anekdota, textualitás, példázatosság, mítosz. Minden egyszerre van. De csak mintha. Mindennek az illúziója.

Hozott is ajándékot, nem is.

#### IV. De hogyan, mi által történhet ez meg? (Pleonazmus: a vízjel retorikája [ráfogás])

##### IV. 1. Az olvashatatlan szívós jelenléte

Mészöly *Családáradás* című művének nyelvét elsősorban Beck András és Bán Zoltán András tartják elhibázottnak.

Ha ismét csak éltekintek attól, hogy másnak örülünk, észrevételeikkel nincsen vitám: a speciális jelzőhasználat és a „retorika sziréndallamának” folyamatos jelenléte szerintem is a legjellemzőbb textuális jegye Mészöly Miklós *Családáradás* című regényének.

Mészölyt olvasni szerintem sem könnyű.

(Beck szavaival) az „olvasást megakasztó fordulatok”, a „suta, redundáns jelzők”, a „képzavarral megterhelt mondatok” olvashatatlan, nehezen olvasható voltukkal engem is irritálnak.

Ámde.

Shoshana Felman szerint, „*ami elemzésre kész, az az olvashatatlan szívós jelenléte a szövegben.*”<sup>25</sup>

És tényleg.

Ugyan mi készítsen értelmezésre, ha már az olvashatatlanak a szövegben való szívós jelenléte sem?

#### IV. 2. Pleonazmus

Nos, Becknek a suta, redundáns jelzőkre hozott példái a következők:

„*érzékenyen felbosszantotta*”

„*felhangoltan ideges*”

„*okosan ravasz*” (110.)

Ezek a szerkezetek valóban redundánsak, tautologikusak, „azontmondóak”, régi, retorikai eredetű nevük *pleonazmus*.

A kérdés mármost szerintem nem az, hogy a Mészöly-szöveg pleonazmusai vétenek-e az idiomatikus korrektség ellen, hanem, hogy vajon van-e funkciója valóban feltűnően gyakori felbukkanásuknak, vagy (ami – metafizikus zárvány: *sajnos* – ugyanaz): rájuk tudunk-e fogni, nekik tudunk-e tulajdonítani valami effélet.

A félreértések elkerülése végett hozzátenném, hogy én, javíthatatlan soft, persze úgy gondolom, hogy aminek van funkciója az nem hibáztatható, de azt azért nem várom el, hogy egy funkció-tulajdonítás megváltoztassa mások kritikai ítéletét. Műfajom *ráfogás*, nem *apológia*.

De elég a szószaporításból.

Az idegen szavak szótára szerint a pleonazmus:

„*szószaporítás, azonos jelentésű, így felesleges szavak, kifejezések halmozása.*”

Egy friss irodalmi lexikon szavaival:

„*jellemzésre, de nyomósításra is alkalmas stíluseszköz, a bőbeszédűség egyik megnyilvánulása: valamit több*

---

<sup>25</sup> Idézi: Bényei Tamás: *Az olvasó, aki a maga labirintusában hal meg. A dekonstrukció olvasásról.* Alföld 1995/10. 37.

*szóval fejezni ki, mint szükséges, ismétlő jellegű szerkezetekkel.”*

A Pallas Lexikon szerint:

*„szóhalmazozás, szófölösleg, midőn több szót használunk, mint amennyi a fogalom vagy gondolat világos és szabados kifejezésére múlhatatlanul szükséges (pl. édes méz). Lehet hiba, kifejezésbeli gyakorlatlanság, de lehet szándékos szónoki alakzat is, amikor a szófölösleg a kifejezés erejének fokozására szolgál, erre a köznyelvben is számtalan eset van (futva fut, saját szememmel láttam).”*

Egy kis magyar retorika<sup>26</sup>

az elocution belül, a szintaktika alakzatainak idegenszerűségei közt tárgyalja, az ismétlődő elemek teljes és funkciótlan azonosságát, a kifejezés felesleges szavakkal való túlterheltségét érti alatta, de (noha – mint Curtiustól<sup>27</sup> is tudható – a rövidséget stílusideálként felfogó retorikusok az ókor óta előszeretettel cenzúrázzák ki előfordulásait a szövegekből) funkcionális használatát ez a munka sem tekinti valódi hibának.

Ezek után az mindenesetre feltűnő, hogy a *Családáradás* sem a grammatikától (127.), sem a dialektikától (126-128.) nem idegenkedő, a retorika iránt pedig a prédikációk és a törvényszéki beszédek (122.) s kitüntetett helyeik: a parókia és a törvényszék (Bogárd és Bordács) hangsúlyos emlegetésével, az ékesszólásra (46.), az értelmes beszédtechnika tudományára (55.), a beszédmódokra (135.) tett konkrét, ill. a *hálóra*, a reto-

---

<sup>26</sup> Szabó G. Zoltán – Szörényi László: *Kis Magyar Retorika. Bevezetés az irodalmi retorikába.* Budapest, 1982. 133., 153.

<sup>27</sup> Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter.* Bern–München, 1984. 484.

rika legalapvetőbb metaforájára tett átvitt (63., 69., 87.) értelmű utalásaival kifejezett érdeklődést mutató szövege egyetlen konkrét retorikai terminust említ.

Mondanom sem kell, hogy ez éppen a pleonazmus.

*„Emil bácsi folytonosan újraszínezett történetei mégis a Zentát növesztették mitológiai méretűvé... Egyébként is hozzátartozott az emelkedett beszédmodor, melyet leginkább még a gyűrhetetlen tropikáruhához lehetne hasonlítani: szeretett kincstári barnán és ránc nélkül fogalmazni: – Mit tudjátok ti már! Vagy kívánjam azt, hogy mozogjatok úgy az Adrián, mint én, a sorozatos halálesetek megpróbáltatásai után... Mortuario processione!... Mikor én maradtam az egyetlen élő túlélő... ami egyáltalán nem pleonazmus, hanem szomorú bekövetkezés...” (59.)*

Bár kétségtelen, hogy ez a citátum egy konkrét pleonazmusról értekezik, ettől a locustól én azért mégsem tudok elvitatni némi önreflexivitást. A szöveg nem csupán a történetek (a Mészöly-corporusban oly gyakori, mondhatni:) folytonos újraszínezéséről tud, de az anekdotikusság és mítikusság (Bán Zoltán András által szintén részletesen taglalt) együttélése mellett alighanem tudatában van annak a szószaporító hajlandóságnak, pleonasztikus retorikának is, ami még Emil bácsi kincstári barna, ránc nélküli beszédmódjának szövetén is képes egy ráncot vetni. Ami aztán azonnal elsimul. Mint a maga örök nyugalmanak temlomhajónyi mélységet hasító acélóriás fölött az Adria hulláma.

*A víz jele.*

#### IV. 3. Vízjel

A vízjel (*marque d'eau*) fogalmára (az *Alakulások* Mészölye<sup>28</sup> mellett) Bán Zoltán András hívja fel a figyelmet,

<sup>28</sup> „Nem; visszafordulni innen. Egyszerűbben. Vagy legalábbis, nem így. A leghelyesebb az volna, ha akaratlanul lehetne másról, és legfeljebb vízjel-

amikor Mészöly „néhol megkapó” de többnyire „görcsös”, „modoros”, „halandzsszerű”, „lapos”, „kimódolt” „retorikájának (pontosabban „szónokiasság”-ának) vízjelé”-ről beszél. (BZA, Holmi 139.) Az e kontextuson kívüli definíciók sem minden tanulság nélküliek azonban.

Az értelmező szótár szerint a vízjel:

*„finom papír átnézetében látható világosabb ábra mint gyári jelzés.”*

A történeti etimológiai értelmezésében:

*„finomabb papíron szokásos gyári jelzés: ábra, szó, betű vagy szám, amelynek rajza a még nedves papírba belenyomódik, s ezért a papír ott még áttetszőbb.”*

A Pallas szavaival:

*„átlátszó betűk, rajzok vagy számok a világosság felé fordított papiroson. A víznyomat helyén a papír kissé vékonyabb. Előállítás a papirosgyár dolga. Korábban az értékpapirosokat, bankjegyeket a hamisítás megakadályozása végett látták el víznyomattal, újabban azonban – minthogy ma már könnyen utánozható – inkább díszül szolgál.”*

A Családáradás szövegében a ‘vízjel’ szó kétszer bukkan fel: először az Iddinek képek fölött anekdotázó Matinka, másodszor a narrátor használja.

*„Meg ez a gyönyörű lengyel Lezsimirszky-kabát a francia frakk fölött, magyar kucsmával! Jaj, inkább ne képzeld el..., inkább eldugom. Igen, morva hercegi család, ez a mi elföldelt vízjelünk...” (28.)*

---

ként...” Mészöly Miklós: *Alakulások*. In: Uő: *Alakulások*. Budapest, 1975. 795.

*„A mélyvízi leltárról azonban nincs hiteles napló.  
Ami tudható – az másfajta jegyzőkönyv; akár egy li-  
dérces költemény vízjele.” (34.)*

Jegyzőkönyvszerű, rögzített, ám eldugott, elföldelt, mélyen rejtőző, de folyamatosan jelenlévő alig-értelem.

Gyermekkori tapasztalatok alapján aztán az is tudható, hogy a finomabb papírlapok vízjeleiben (más és más elhelyezkedésben, néha töredékesen, de) *mindvégig ugyanaz a jel ismétlődik*, s ezért éppen a vízjel a mindvégig tartó ugyan-azontmondás, a pleonasztikus retorika tökéletes szimbóluma is.

Nádas Péter a világ egyedül lehetséges, nyelvi, irodalmi megmaradásának szimbólumát látja s mutatja fel benne, s ha a vízjel valóban maga a pleonazmus, akkor ez azt jelenti, hogy Mészöly idegen anyanyelvének éppen ez lehet a domináns (talán még a metaforánál is fontosabb) trópusa.

#### IV. 4. Domináns trópus

*„A próza különböző formái jellemezhetők annak a domináns trópusnak az alapján, amely a nyelv által nyújtott paradigmaként szolgál egy olyan világ valamennyi jelentőségteljes viszonya számára, amelyet bárki felfoghat, aki e viszonyokat a nyelvben kívánja ábrázolni.”<sup>29</sup> (Hayden White).*

A pleonazmus, mint nyelv által nyújtott paradigma, a kérdés alakzata.

Hiszen (kiinduló példáinkra visszatérve) a teljes azonosság érzetének elmúltával megkérdeshetjük, pontosabban: meg kell kérdeznünk, hogy akit felbosszantottak, az többnyire érzékenyebb, mint máskor? Aki ideges, az általában fel van hangolva? Aki pedig ravasz, az mindig okos is?

---

<sup>29</sup> Hayden White: *The Historical Text, as Literary Artifact. The Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London, 1978. 155-167. In: *A történelmi szöveg mint irodalmi műalkotás*. Ford.: Novák György. In: *Testes könyv*. Szeged, deKON-KÖNYVek, 1996. S. a.

A pleonazmus a Mészöly idegen anyanyelvének „szükszavúság és bőbeszédűség”, a „textualitás és anekdotizmus”, „anekdota és mítosz”, „rend és káosz” rajzolta belső határain, a magától értődő azonosságokra való folyamatos rákérdezésével, az ismert definíciók állandó megszűntetésével annak a nyelvi magatartásnak a legfontosabb trópusa, amelynek jelmondatára Garaczi László már felhívta a figyelmet.

A pleonazmus a (korán felbukkanó, egy egész bekezdést elfoglaló) „*Persze, kérdés*”-mondat (12.) pszeudo-alakzata.

Más szavakkal: annak a wittgensteini javaslatnak az újragondolása, miszerint az 'a = a' képletből egy 'a' és egy egyenlőségjel eltávolítható, vagyis (ellentétével, a nem kevésbé gyakori oxymoronnal párosulva) annak a kérdése, hogy *létezik-e bármi, ami önmagával teljesen azonos*. (Illetve – nem kevésbé fontos – : *ami teljesen nem*.)

• Saját példáim is vannak:

„Együttérző részvét.” (150.)

„Szenvedélyesen szenvtelen.” (150.)

Most akkor, végeredményben, mi is ez?

Hiba? Alakzat? Pleonazmus? Oxymoron? Egyik sem? Mindkettő?

Mit jelent az, hogy együttérzés. Résztét. Szenvedély. Szenvtelenség.

De nem is a jelentés a fontos itt, hanem a működés.

A pleonazmus vesz két szót, amelyekről úgy ítéli, hogy mindenki fejében készek, szétszreli, megnézi alaktrészeit, aztán mintha nem is lenne semmiféle előzetes terve, valamiként ismét összerakja, ám a szerkezet ezután már az általa megszabott szabályok szerint működik, és működik. A következőképpen.

A pleonasztikus jelző először feleslegesnek látszik. A résztét: együttérzés. A pleonasztikus jelző azonban ezután rákérdez erre. Azzal, hogy látszólagos feleslegessége ellenére, azzal együtt a végletekig pontosítja a jelzett szót. Olyan résztét, amely együttérző. A résztét tehát nem feltétlenül együttérzés. Ezután pedig tagolásra, elemekre bontásra, etimológiára sarkall. Értelmezésre. (Nem véletlen, hogy a pleonazmus legközelebbi retorikai rokona nem az ismétlő kettőzés [*conduplicatio*],



hanem a helyettesítő értelmezés. Az *interpretatio*.<sup>30)</sup> Aki részt vesz, nem mindig érez együtt. A tagolás azonban megszünteti az egységet, kétséget ébreszt a jelentés bizonyossága felől. A szó ilyen szoros értelmében, valójában, tulajdonképpen: részt lehet-e venni? bármiben is? Együtt lehet-e érezni? bárkivel is? Épp ehhez a felmerült kétséghez viszonyítva lesz aztán éppen hogy nagyon erős állítás az eredeti „együttérző részvét” jelzős szerkezet, (ti. hogy *ilyen van*, pedig a részei nem nagyon, nem is biztos, hogy vannak), amely azonban léteben és jelentésében immár úgy erős, a belső megvitatottság által, hogy sohasem felejtheti létét és jelentését illető radikális kételyeit.

Valami, ami nagyon erős, de nem biztos, hogy létezik, egy széthullott, de végre valódi dimenzióra utal, ami lehetetlen.

## V. Summa

Ebben az értelemben tehát a pleonazmus (szakirodalmi citátumok parafrázisai következnek): a rögzíthetlenség zsúfoltan is gyönyörű rendetlensége, kaotikus rendje, amely nem az elrejtett 'jelentés' vagy történet köré szervezi az olvasást, hanem folyamatos mozgásával ezek virtualitására, és rögzíthetlenségére hívja fel a figyelmet, téblábolás apró részleteknél, a finom világszerkezet felsejlése, az összefüggéseket elfedő szabálytalanság és kivétel, igen erős és súlyos, nem-tudom-mit-jelentő nem-tudommicsoda, semmitmondó jellemző, jelent, de inkább működik, egy el nem mondott történet jelzése, a megfejtés után sem összeálló keresztretjvény, kibogozandó nyelvi csomó, valaminek a komprimált változata, de olyasminak a komprimált változata, ami tulajdonképpen nem létezett, és nem is létezhet tágabb változatban, kompressz (tömött, sűrű, összenyomott szedésű szöveg), nyelvi kompresszió, szöveg-kompresszor, szabad olvasói aktivitásra készítető 'topográfia', a virtuális középpont körüli 'mozgás' alakzata, az anekdotizmus és a textualitás közötti eldönthetetlen helyzet, anekdotikus példabeszéd, példázatos-

<sup>30)</sup> Cornificius: *A C. Herenniusnak ajánlott rétorika*. IV. XXVIII. Budapest, 1987. 242-243.

történet, mitologikus és a regényszerű törekvés, egyben anekdotikus rendetlenség, egy szöveg 'saját' nyelve, mely folyamatosan megcsinálja magát.

A pleonazmus (Mészöly citátumok következnek): a (Mészöly-)szöveg talán mégsem olyan nagyon könnyen hamisítható ékitménye és védjegye. Bélyeg (145.) és embléma (145.). Mesterjel, mint a diszvas parókiakerítésnek a cintermi tippanféle égbe hajózó magocskáit gyöngéden, de gyilkosan másoló, csavarosra kovácsolt csúcsai. („Az öreg még büszke is volt rá, hogy ilyen mesterjelet sikerült a művébe belopnia.” 108.). A még alakítható, még nedves (nyelvi) anyagon végzett munka nyoma, a szöveget elvékonyító, áttetszővé tevő, de csak a világosság felé fordítva látható nyomat. Stílus (20.), örökös refrén, folyékony dadogás, állandó mellébeszélés, korai kukac (18.), salamucci (41.), relikviák túlsúfolt polca (44.), és Börcsök úr agancsnyelű késeinek művészi elrendezése (145.), kézzelfoghatóság és készséges vonatkozás (45.), egy széthullott, de végre valódi dimenzió (95.), folytonossági hiány a mese felelőtlenül szőtt szövetén (97.), valódibb inverz, és a múlandóságba beépíthetetlen rend-patagrafus (113.), tárgyalásparódia (122.), a most csak körülírt, de nemsokára néven neveződő, egykor nagyreményű lyuk, ahonnét többé nem szivárog ki sugárzás, üzenet (137.), ráfogások tetszetős csapdáinak kikerülése (137.), egyben pedig a rend egy szemérmesebb vallomása (150.).

Vészkijárat és betörési pont, ami – hogy szónokias zárlatomban magam is egy pleonasztikus oxymoronnal éljek – nem vezet sehova, hiszen ő maga az a régóta hiába (mert ugyanazon a felületen eddig *nem*) keresett magasabb s mélyebb értelem.

(1996)

## Apokasztázisz

Krasznahorkai László: *Sátántangó*

*„Bármivel szemben megállja a helyét, ha szolgálatába fogadja a teológiát, amely manapság köztudomásúlag kicsi és csúf, és amúgy sem szabad szem előtt lennie.”<sup>1</sup>*

*„Azonkívül ez az áthasonított tartalom nem fejthető ki azoknak a teológiai fogalmaknak a mellőzésével, melyeket már kezdetben sem nélkülözhetett. Ha e tanulmány befejezése egyenesen ezeknek a fogalmaknak a nyelvén beszél, akkor ez nem metabaszisz eisz allo genosz.”<sup>2</sup>*

Walter Benjamin azt írja a *Teológiai-politikai töredék*-ben, hogy csak „maga a Messiás teljesít be minden történelmi folyamatot, mégpedig abban az értelemben, hogy csak ő az, aki beváltja, beteljesíti, megteremti a történés vonatkozását a messiásira. Ezért nem akarhatnak maguktól valami messiásira vonatkozni a történelmi dolgok. Az Isten Országáa (...) nem télosza

<sup>1</sup> Walter Benjamin: *A történelem fogalmáról*. Ford.: Bence György. In: Uő: *Angelus Novus*. Budapest, 1980. 959-974., 961.

<sup>2</sup> Walter Benjamin: *A német szomorújáték eredete*. In: Uő: *Angelus Novus*. Budapest, 1980. 191-482., 426. – Rövidített cím: *A német szomorújáték*. A német eredetire való hivatkozások esetében a magyar fordítást saját változtatásaimmal egészítettem ki: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, 1972. I/1. kötet, 203-430. Rövidített cím: *Ursprung*.

a történelmi dünamisznak, ezért nem lehet célul kitűzni.”<sup>3</sup> Ahhoz – fűzi hozzá Benjamin –, hogy a történelemfilozófia a profán világ rendjét mégis a messiásira vonatkoztathassa „misztikus történelemfelfogásra” van szükség, amelynek szemléletmódja hozzásegíthet ahhoz a belátáshoz, hogy „miként egy erő – a maga útján – fokozhat egy másik, ellentétes irányú úton hatót, éppígy a profán világ profán rendje is gyorsíthatja a Messiás Országának eljövételét”.<sup>4</sup>

Benjamin gondolatmenete, amit más helyütt Adorno „inverz teológiának” nevez,<sup>5</sup> az alábbiakban irányt szab majd a *Sátántangó* elemzésének. Átvételét (*metaphora*) a *Sátántangóról* folyó irodalomtudományos diszkurzusba elsődlegesen nem az indokolja, hogy a regény egyfajta profán messiásvárás, az emberi lét mulandóságának és hiábavalóságának problémája köré rendeződő értelemkereső kísérletek témáját feszegeti. Sokkal inkább a *történet* (a regénynarráció) *misztikus szemléletéhez* szolgál támpontul, aminek segítségével azt a kritikai közmegegyezést szeretném felülvizsgálni, mely megdönthetetlen ténynek tekinti, hogy a *Sátántangó* világlátásában, „epikus létállapotában”<sup>6</sup> tragikus kilátástalanság tükröződik. Ismét Benjamin szavával élve a Messiás Országához történő „legcsekélyebb közeledésnek” a nyomába kívánok eredni, amelyre a profán kategóriája úgy képes, hogy közben „nem kategóriája az Országának”.<sup>7</sup> Benjamin „inverz teológiájának” részletezéséhez elkanyarodom idézett történelemfilozófiai írásaitól, s *A német szomorújáték eredete* című munkájához nyúlok vissza, amely a *Sátántangó*hoz egyéb kapcsolódási pontokat is kínál. Előrebo-csátandó, hogy miként Krasznahorkai és Benjamin szövegeinek

<sup>3</sup> Walter Benjamin: *Teológiai-politikai töredék*. Ford.: Bence György. In: *Uő: Angelus Novus*. Budapest, 1980. 975-978., 977.

<sup>4</sup> Uő.

<sup>5</sup> Idézi Uwe Steiner: *Traurige Spiele – Spiel vor Traurigen*. Zu Walter Benjamins Theorie des barocken Trauerspiels. In: *Allegorie und Melancholie*. Hrsg. von Willem van Reijen. Frankfurt am Main, 1992. 32-63, 52.

<sup>6</sup> Alexa Károly: *The Waste Land – Magyarország, 1980-as évek*. Krasznahorkai László epikája. Alföld 1987/9. 70-80., 72.

<sup>7</sup> Walter Benjamin: *Teológiai-politikai töredék*. 977-978.

‘találkozása’ egyszerinek és filológiai szempontból véletlenszerűnek tekinthető, úgy a regényről elhangzó spekulációim sem támasztanak igényt arra, hogy a szerzőre, illetve más műveire kiterjeszthetők legyenek.

### *Mulandóság és onnipotencia 1.*

A *Sátántangó* értelmezői tulajdonképpen nemcsak a regényben artikulálódó (filozófiai, teológiai, történelmi, szociológiai vagy bármely más szinten konkretizált) mulandóság-problematikát emelik ki, hanem annak narratív megformáltságát is. Ezzel kapcsolatban a legtöbb esetben az auktorialis elbeszélői pozíció (különböző előjelekkel ellátott, illetve a regény különböző szintjein érvényesülő) uralmáról esik szó. A regény értelmezéseinek közös nevezőjét valójában nem is e két mozzanat említése, hanem sajátos *egybekapcsolása* képezi. A hozzájuk fűződő fogalmak használata annak ellenére egyazon paradigmán belül történik, hogy a mulandóság tematikus, a ‘szerzői’ onnipotencia viszont narrációs mozzanat, s aszerint esik több szó egyikről vagy másikról, hogy az illető tanulmány írója a regény világszerű avagy narratológiai szemléletét tekinti-e hangsúlyosabbnak. Szirák Péter szerint például Krasznahorkai első két regényének „centrális eleme magának az elbeszélőnek a világról való tudása, mely nyelvi fölényét onnipotens pozíciójával köti össze”, s „már a mű elejétől azt sugallja, hogy »minden eldőlt«”.<sup>8</sup> Az epikus világtól különváló elbeszélő „a »megváltás« profanizált botránytörténetének birtokosa, s ezért *e történeten kívül is áll*”.<sup>9</sup> Radnóti Sándor nem teszi e két mozzanatot ilyen szorosan egymás függvényévé, de a regény kritikusai közül elsőként hangsúlyozza a „regényíró mindenhatóságának” jelentőségét, aki „nem az Istentől elhagyottá teszi a regényvilágot, hanem kitiltja Istent belőle”, ezáltal egy „transzcendens távlatok nélküli *condition*

<sup>8</sup> Szirák Péter: *Látja, az egész nincsen* (Krasznahorkai László). In: Uő: *Az Úr nem tud saxofonozni*. Budapest, 1995. 31-42., 35., 42. (A szerző kiemelése.)

<sup>9</sup> Uo. 36.

*humaine*” szimbólumait teremtve meg.<sup>10</sup> Domokos Mátyás szerint a regény „egyfajta üdvösségtörténetet beszél el, annak szükségyszerű kudarcával egyetemben”,<sup>11</sup> Balassa Péter pedig úgy fogalmaz, hogy nem csupán az ábrázolt világ „pókhálóból, elmúlásból szőtt csapda”, hanem a regény „magát az írás műveletét is a valóság egyfajta delejezéseként, szöveg-messianizmusként, teremtő rontásként reflektálja”.<sup>12</sup>

Nem szükségszerű azonban, hogy a mulandóság témája és a narratív közvetítettség feltételezett homogenitása a regény értelmezési lehetőségeit is predesztinálja. Az említett szerzők – és mások – maguk is megfogalmazznak olyan sejtéseket, amelyek fellazítják a regény értelmezhetőségének a narráció és a regény témája sugallta zártságát. Radnóti Sándor, aki úgy látja, hogy a *Sátántangóban* „minden emberi történésnek racionális oka és helye van”, később elismeri, hogy mégsem minden regénybeli ‘csoda’ „nyeri el a maga racionális magyarázatát”, s a reális és irreális mozzanatok keveredése kapcsán „interpretációs feszültségtérrel” beszél.<sup>13</sup> Szirák Péter – immár *Az ellenállás melanholiájáról* – megjegyzi, hogy „aggasztóvá válik” a homogén létértelmezés „közvetítésének monotonitása, epikus erőszakossága”, s hogy ennek „az elbeszélő maga is kiszolgáltatottjává válik”.<sup>14</sup> Alexa Károly pedig a regényt érintő gondolatait már eleve „mintha”-struktúrákban fogalmazza meg. Mint írja: „Nincs itt helye az eredendő bűn fogalmának, és nem lehet létjavító, megváltás kérő semmiféle életáldozó gesztus – ám olykor úgy

<sup>10</sup> Radnóti Sándor: *Megalázottak és megszorítottak. Krasznahorkai László Sátántangó című regényéről és irodalmi környezetéről*. In: Uő: *Mi az, hogy beszélgetés? Bírálólatok*. Budapest, 1988. 273-300., 273., 286., 291., 294.

<sup>11</sup> Domokos Mátyás: *Műbírálólat – kiszabott parcellán*. Kortárs 1985/12. 155-157., 155.

<sup>12</sup> Balassa Péter: *A csapda koreográfiája. Krasznahorkai László: Sátántangó*. In: Uő: *A látvány és a szavak. Esszék, tanulmányok 1981-1986*. Budapest, 1987. 182-200., 184., 185.

<sup>13</sup> Radnóti Sándor i.m. 277., 293.

<sup>14</sup> Szirák Péter i.m. 48. (A szerző kiemelése.)

tűnik, *mintha* a regény gyökérzete ilyen lélekbeli, morális, teológiai tájékok felé tapogatózna.”<sup>15</sup>

Ugyanakkor azoknál a szerzőknél sem tűnik el nyomtalanul a mulandóság-téma és a homogén narráció egybekapcsolása, akiknek kiindulópontja épp az ezek implikálta látszatra zárt értelmezhetőség megkérdőjelezése. Palkó Gábor a regény szereplőinek világlátását a modernséghez köti: a doktor figurájában egy „olyan hagyományszemlélet körvonalai tűnnek fel, amely az értékek felmutatását azok megőrzésében látja”, és amely számára „az egyetlen értékromboló tendencia: a felejtés.”<sup>16</sup> Az idő „ebben a formában csak negatív kontextusban jelenhet meg”, s ez megmagyarázza azt a „végzet-hitet”, „mely – Martin Buber megfogalmazásában – mindig azt jelenti, hogy az ember valamely elhagyhatatlan történés igájába van fogva, és e történésnek képtelen ellenállni”.<sup>17</sup> A *végzetesnek látott* felejtéssel szemben csak a valóság teremtésének modern gesztusa marad: „a szövegteremtés valóságteremtéssel való ekvivalenciájának képzelet juttatja el a doktort a nyilvánvaló huszadik századi referenciájú transzcendentális várakozáshoz, mely bevett fordulattal torkollik csalódásba”. Ám az a regényben csupán a modernista remniscenciák megerősítésének nyitánya lesz, és „a szereplőt végleg meggyőzi a teremtői pozíció kikerülhetetlenségéről”, aki így, immár „beletörődve a metafizikai kompetencia birtokolhatóságába”, írni kezdi regényét.<sup>18</sup> Palkó Gábor úgy véli, hogy a regény kritikussait a „fallocentrizmus, logocentrizmus és monologizmus paradigmáit idéző szereplők iránti rokonszenv vezette (...) az implicit szerző értékelésében”, és törekvése arra irányul, hogy feltárja a regényszöveg azon eljárásait, amelyek „ezen monolit és koherens rendszerek egységét” dekonstruálják.<sup>19</sup> Kísérlete – a továbbiak szempontjából nem érdektelenül – felveti

<sup>15</sup> Alexa Károly i.m. 75. (A szerző kiemelése.)

<sup>16</sup> Palkó Gábor: *Hölgyválasz*. Krasznahorkai László: *Sátántangó*. Alföld 1995/9. 43-57., 44.

<sup>17</sup> Uo.

<sup>18</sup> Uo. 45.

<sup>19</sup> Uo. 54.

ugyan azt a lehetőséget, hogy „az implicit szerző (a mű horizontja) és a narrátor között valamiféle ellentmondás lehessen”, hangsúlyait tekintve azonban több gondot fordít a doktor elbeszélő figurájában lokalizált szerzői omnipotencia és mulandóság-tematika körüljárására – éppenséggel annak konzerválására –, mint a regény narrációs elkülönböződéseinek feltárására.

Hasonló célkitűzéseket követ Fráter Veronika, aki elemzésében tanulmányos módon jegyzi meg, hogy amikor „a doktort a történet elbeszélőjeként ismerjük fel, számunkra az ő tudatán is uralkodó (tőle különböző) narrátor eltűnik, azaz vele (a doktorral) helyettesíti magát, de ezzel a fordulattal jelenik meg úgy, mint aki eltűnteti nyomait”.<sup>20</sup> E megfigyelés értelmezése azonban a hivatkozott Derrida-i terminológiában is csak a mulandóság és auktoriális közvetítettségének képletét látszik megisméltetni: „A narrátor a polifónikusság látszata ellenére jellegzetes, egynemű szólamot, az apokaliptikus hangnem szólamát viszi végig a regényen: a véget nem érő romlás, bomlás fiziológiai, metafizikai, szociológiai terének, az ismétlődő és reménytelen újrakezdés, a kiszolgáltatottság időstruktúrájú terének hangját.”<sup>21</sup> S mivel ez a doktor-narrátortól megkülönböztetett tudat „már semmilyen szubjektummal nem hajlandó azonosulni”, a narráció – a szerzői omnipotenciát inkább áthelyező mint megcáfoló módon – „a nyelv működéseként” értelmeződik.<sup>22</sup>

Palkó Gábor és Fráter Veronika értelmezései cáfolni igyekeznek a regénynek azt az „erős olvasatát”,<sup>23</sup> amely – meggyőződésem szerint – a mulandóság-tematika és a homogén narratív közvetítettség szoros egybefonódásának gyümölcse. A narráció felől próbálják megbontani ezt az ‘erős struktúrát’, de néhány figyelemreméltó részeredmény ellenére sem szabadulnak tőle. Felvetődik a kérdés, mi történik, ha ellenkező irányból közelítünk, s a mulandóság-tematika, a regényvilágot jellemezni

<sup>20</sup> Fráter Veronika: *Krasznahorkai László Sátántangójáról*. Kézirat. Szeged, 1996. 5.

<sup>21</sup> Uo. 8.

<sup>22</sup> Uo. 9.

<sup>23</sup> Palkó Gábor i.m. 47.



látszó tragikus kilátástalanság érvényességét vizsgáljuk meg tüzetesebben. Az idézett értelmezések természetesen számos esetben keresik a 'remény'-perspektívát egy-egy regényfigura képviselte értékekben (legfőképp Estikével, esetenként a doktorral kapcsolatban).<sup>24</sup> En azonban úgy gondolom, hogy az a narráció szintjén keresendő, s hogy épp a szövegvilág narratív uraltságának illúziója, egyfajta megjátszott 'szerzői' onnipotencia az előfeltétele annak, hogy valahol a regény „epikus létállapota” az ellenkezőjébe forduljon. Az elmondottakból persze az is következik, hogy 'a megváltást keresve' egy pillanatra sem távolodunk majd el a narráció vizsgálatától.

### *Az időcsapda*

Először is érdemes a történet körkörösségének némi figyelmet szentelni. Az a tény ugyanis, hogy közismert regénytörténeti toposzról van szó, még nem teszi magától értetődővé az önmagába záródó struktúrát. A „kör” a *Sátántangóban* azáltal „zárul be”,<sup>25</sup> hogy a doktor a regény végén felhagy a „megfigyeléssel” (63.), s hozzálát, hogy a leírt valóságot megírt valóságra cserélve fel maga alakítsa az eseményeket. Csakhogy amit írni kezd, s egyben amivel a *Sátántangó* szövege végződik, nem más, mint amivel az kezdődött. Ez legkésőbb a regény végén megzavarja a szöveg világszerűségét, és annak narratív közvetítettségére tereli a figyelmet. Különböző válaszok lehetségesek arra a kérdésre, hogy mire utal e körkörösség sugallta végtelenség: írói reflexió-e avagy a regényvilág tartalmainak (például végzetszerűségének) hatványozódása. Jelen esetben mégis két kérdés tűnik tisztázandónak: Végtelenséget sugall-e egyáltalán a narratív körbezáródás, illetve fenntartható-e a homogén narráció elképzelése e rövidzárlat ismeretében?

Az újraolvasás számtalan ponton megerősíti a regény végén felismerhető 'narratív autogenezist'. A doktorról megtudottak

<sup>24</sup> Vö. Alexa Károly i.m. 76., Fráter Veronika i.m. 17.

<sup>25</sup> Krasznahorkai László: *Sátántangó*. Budapest, 1985. 312. – A szövegben szereplő oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

szerzősége indirekt bizonyítékaivá válnak. Feljegyzéseiben a doktor dokumentáló pontosságra törekszik: zavarják az olvasmányául szolgáló földtörténeti munka pongyolaságai, logikai okfejtésének kezdetlegessége; szobájában ezzel szemben nagy gondossággal építi ki „*megfigyelőállását*” (62.); tudományos következetességgel „*definiálja*” a megfigyelendő tárgyat („*a minimálisra csökkentem azoknak az eseteknek a számát, amelyek révén én magam is növelném a megfigyelés alatt tartott dolgok mennyiségét*” (69.)); különböző füzetekben rendszerezi a megfigyelteket, és a látókörén belül eső – az ablakán át szemmel tartható – dolgokról mindent feljegyez, még a pocsolyák alakulását is (71.). Így a doktor narrátori megbízhatóságát illetően aligha lehetnek kétségeink abban a tekintetben, hogy „*semmit sem mulaszthat el*” (75.), „*s ha olykor-olykor mégis megtörtént, hogy (...) elmulasztott volna valamit, kitűnő hallása ilyenkor is segítségére volt*” (62.). Másrészt azonban arról is értesülünk, hogy „*erői nagy részét törekeny emlékezete épségben tartására*” fordítja, s bár ezt-azt „*feltűnően gyakran*” (64.) jegyez fel, naplója tulajdonképpen az emlékezetkiesés elleni harc színtere (63.). S csakugyan, a szöveg nem mentes az apróbb következtelenségektől, amelyek egy auktoriális elbeszélő esetében érthetetlenek, de egy erősen alkoholista, feledékeny narrátor-figurával szemben „*megbocsáthatóak*”. Egy alkalommal a narrátor a figurák álomba zuhanását követve mintegy maga is elalszik (246-249.), egy másik alkalommal a szereplők belső monológjai folytatnak dialógust egymással (236.), de az is előfordul, hogy felborul az általunk olvasott, és a doktor által is megfigyelt események sorrendje: míg az első rész első fejezetében Futakiék előbb látják a telep lakóit moziba menni („*Most mennek moziba – jelentette be Futaki csendesen. – Halicsné, Kránerné, az iskolaigazgató, Halics.*” (22.)), és csak ezt követően kopogtat náluk Halicsné (24.), addig a doktor az első rész harmadik fejezetében – Futakiékkel egyidőben – először Halicsnét látja, amint „*Schmidtnének magyaráz valamit izgatottan*” (79.), és csak ezt követően, hogy az „*iskolaigazgató is kijött, kergeti a macskát. Aztán elindul a Kultúr felé, hóna*

*alatt a vetítőgéppel. A többiek is szállingóznak már, igen, mozi lesz.”* (Uo.)

Akadnak azonban olyan ‘hibák’, amelyek nem zárják ki ugyan, hogy a narrációt a doktor figurájához kössük, de cáfolják a narráció homogenitásának tényét, mert egy sokkal számottevőbb ellentmondásra hívják fel a figyelmet. Tudjuk, hogy a doktor még Irimiásék érkezése előtt elhagyja a telepet, s csak az események után három héttel tér vissza otthonába. (Mellesleg: mikor veszi magához „*Mopsznál feltöltött*” (314.) demizsonait, ha – mint tudjuk – azok nélkül indul útnak, ám hazatértekor a mentőből kiszállva már nála vannak?) Feltehető, hogy jelenlétével aligha változtatott volna a történeten, és a telepések akkor is ott felejtik, ha ténylegesen ablaka mögött ül. Viszont az események kitalálása akkor ötlük először eszébe, amikor a moccanatlan telepen *jobb híján* csak elképzei, mit csinálhatnak a többiek a falak mögött. (317-319.) Másrészt úgy tűnik, ahhoz, amivel írását kezdi, a közvetlenül azt megelőzően lejátszódott harangepizód szolgáltatja az ötletet. (323-326.) Sőt az az elvi kényszerűség is elképzelhető, hogy ha a doktor valóban lelkiismeretes megfigyelő, aki tudja, hogy a „*látszólag jelentéktelen dolgokat figyelmen kívül hagyni egyenlő a beismeréssel: védtelenül állunk a szétesettség és a fölfogható rend közötti híd háncaiba veszve*” (68.), akkor tudja azt is, hogy csak az ő ‘emlék-írása’ őrizheti meg a kiesett három hetet, ám dokumentálásukat – mivel nem volt jelen – csak úgy hozhatja be, ha kitalálja azokat. Nem hunyhatunk tehát szemet afölött, hogy ha körkörösségről beszélünk, akkor nemcsak a doktor ‘ura’ a narrátor figurájaként a regényeseményeknek, hanem így vagy úgy a regényesemények is előzményei a doktor ‘írásfordulatának’. A körörös ismétlődés ez esetben azonban olyan paradoxon, amelynek csak átvitt értelemben van köze a végtelenséghez. Az ‘*időhurok*’ – *science fiction* műfajokban kedvelt – toposza ugyanis, amelynek lényege, hogy egy jelenbéli esemény egy jövőbéli esemény lezajlásának függvénye, vagy megfordítva, hogy egy jelenbéli esemény valamely múltbéli esemény megváltoztatásának függvénye, elsősorban az *oksági logika defektje*, s csak másodsorban a *végtelenség látszata*.

A történet logikája így csak azzal a feltétellel nevezhető körkörösnek, ha hozzátesszük, hogy az ismétlődés a kör egy pontján egy megakadt lemezjátszótű mintájára mintegy 'megugrik'. Talán érdemes ennél sikeresebb modellt keresni, s ahhoz talán épp további 'narratív hibák' segíthetnek hozzá. Odorics Ferenc figyelt fel arra, hogy a regény két kezdete tulajdonképpen nem is egyezik meg egymással.<sup>26</sup> A Hochmeiss-dúló kápolnája az egyik alkalommal nyolc, a másik alkalommal négy kilométerre áll; Futaki először felkőnyököl, másodszor felül; a második kezdetből kimarad a „*mintha csak félálma kísérteties játéka lett volna az egész*” (10.), és így tovább. Ez felveti annak lehetőségét, hogy talán nem körről, hanem *spirálról* van szó,<sup>27</sup> és így „*e folytonosan működő emlékezet hatóköre kitágítható, s fenntartható az időben*” (69.). Csakhogy az események és a doktor 'írásfordulatának' kölcsönös függősége e spirált kényszerűen önmagába zárja vissza: a doktor nem önmagát írja felül újra és újra, amint épp az eseményeket írja, hanem az eseményeket írja meg újra és újra, és közben azt is, ahogy hozzálát, hogy leírja őket. A reflexív mozgás elakad az eseménysor elsődlegességében. Így a spirál Möbius-szalaggá zsugorodik,<sup>28</sup> ami maga is csak az alapvetően problémás kör-képzet egy változata.

Tegyük fel, hogy ha a spirál vagy a Möbius-szalag azért nem bizonyulnak meggyőzőnek, mert maguk is *egyetlen* körré záródnak, talán nem egy, hanem két kör ismétlődése a megoldás. Ennek vizsgálatához érdemes még további 'hibákat' felso-rakoztatni. A regényszövegben az idézőjel sokféle használatával lehet találkozni. Például a narrátor zárójelben megismétli, illetve kifejti a figura nyelvén azt, amit a saját szavaival már elmondott: „*a bőség és kimeríthetetlenség tudata*” (»Akármít, de

<sup>26</sup> Odorics Ferenc szóbeli közlése. – E megfigyelés tükrében tanulságos recepciótörténeti exemplum, hogy a regény német fordításában viszont nincsenek eltérések a két kezdet között. Vö. László Krasznahorkai: *Satans-tango. Roman*. Übersetzt von Hans Skirecki. Reinbek bei Hamburg, 1990.

<sup>27</sup> Ugyancsak Odorics Ferenc javaslata.

<sup>28</sup> Földényi F. László: *Egy beteljesedő jóslat*. Krasznahorkai László: *Az ellenállás melankóliája*. Jelenkor 1990/12. 1046-1051., 1050.

*akármit csinálhatok veled...») az első pillanatokban még meg is zavarta kissé» (141.); vagy zárójelben a figura nyelvén folytatja saját mondandóját: „nem hallott semmit saját tompa szívdobogásán kívül, mintha csak (»...rám szeretne ijeszteni valaki«)» (329.), és így tovább. De milyen célt szolgálnak az idézőjeles kiemelések például azokban az esetekben, amikor a belső monológ, az „átélt beszédrészlet”<sup>29</sup> olyan közel kerül a szereplői tudathoz, hogy a szereplőhöz tartozását fölöslegesnek látszik még idézőjelekkel is megerősíteni? (Például: „de most, hogy ott látta maga előtt a ködbe-homályba vesző utat, amint a végtelenbe hasít, ereje szinte megkétszereződött, s úgy érezte, végre »kitárult előtte az egész világ«, és jöhet ezután bármi, ő mindenképpen ki fog tartani» (250.); Avagy: „Ami pedig ezt az önemésztő, újból és újból visszatérő riadt állapotot illeti, bátran »az elmúlt idők keserű számlájára« írhatják, mert »nincs az az ember, aki sértetlenül kerülne ki abból a katorgából.«» (32.)) Ezekből az idézetekből azonban csak részben derül ki, hogy mi a probléma az indokolatlannak tűnő jelöltséggel. (Hisz talán mégsem közelít a narrátor annyira a szereplői tudathoz, hogy ne jelölne saját jelenlétét.) Beszédesebbek azok példák, amikor a szereplők nyelve nem a saját monológban, hanem másokéban, esetleg épp a narrátor burkolatlan szavaiban idéződik fel. Mert gondolhatja-e Schmidtné magában, hogy az emlékképek úgy „csapódnak tudata »sziklás fővenyére, mint a zúgó tenger viharos habjai«» (161.), illik-e Halicshoz az a megfogalmazás, hogy „a bűn korongja kiég, mint egy ócska villanykörte» (98.), avagy Estikéhez (esetleg Horgos Sanyihoz), hogy „egy »csábító máltóságba vetett hittel« hajtja majd álmra a fejét» (131.)? Aligha a figurák nyelvezetének ‘realizmusáról’ van szó. A nyelvnek ebben a túlzott, néha szándékolatlan rossz stilizáltságában az a zavarbaejtő, hogy az idézőjel olyan mondatok eredetiségét hivatott kiemelni, amelyeket a narrátor a saját nyelvében idegenként jelöl meg, miközben a figurák szájából is idegenül csengenek. Egy másik szöveg bukkan fel a narrátoréban, de ez aligha annak a nyelve, akitől azt nar-*

<sup>29</sup> Szirák Péter i.m. 33-34.

ratív kiemeltsége származtatja. S bár ez a megfigyelés sem vonatkoztatható kizárólagosan valamennyi idézőjeles szakaszra, mégis megkockáztatható a kérdés: ki beszél – alkalmasint a narrátor akarata ellenére, vagy szükségtelenül a saját akaratából – az idézett helyeken?

Elég a második rész második fejezetében szereplő fogalmazók munkájára gondolni ahhoz, hogy elképzeljük, miként tűnhet el egy szöveg nyomtalanul egy másikban, vagy miként üthet át azon árulkodóan újra és újra. Ezt a tapasztalatot a kocsmáros stratégiájával párosítva leszögezhető: az, hogy „*pontosan mi is ez a történet, (...) közös erőfeszítéssel fejthető csak meg, úgy, hogy újabb és újabb változatokat hallgat meg az ember, hogy aztán ne is legyen tovább más dolga, mint várni; hogy az igazság egyik pillanatról a másikra – egyszer csak – előtűnjön*” (117.). Arról nehéz lenne bárkit is meggyőzni, hogy a regény azt a szöveget idézi, amelynek tudatos átfogalmazása: mondjuk egy Irimiás-féle beszámolót – bár az idézőjeles betétek esetenként erősen az ő stilizáltságára emlékeztetnek, s milyen szép is lenne, ha a fogalmazók fejezetét a regény reflexiójának tekintetnénk. A két különböző narrátor kínálta dialogikus megoldásról lemondva azonban forduljunk inkább „*az újabb és újabb változatok*” lehetőségéhez. Ez egyben visszavezet a veszni látszó körkörösséghez is: nem Irimiás szövege köszön vissza a konzekvensnek bizonyosan nem nevezhető idézőjelezés „réseiben”<sup>30</sup>, hanem a doktor, amint felülírja, avagy akarva-akaratlanul idézi önmagát.

Az idézőjelek mentén elváló két szöveget szétbontva a regény körkörössége két egymásra fektetett kör nyolcasává alakul át. Ez pedig az időhurok paradigmája szerint úgy képzelhető el, hogy ha a doktor csakugyan a regény narrátora, akkor szövegének egybeeső vég- és kezdőpontja az olvasás és újraolvasás recepciós mintájára két, egymástól független kör érintkezési pontjával azonos. Az első (hipotetikus) körben úgy meséli el az eseményeket, ahogy azok megtörténnek, a másodikban pedig úgy, ahogy ő azokat kitalálja, egy harmadik kör pedig csak úgy

<sup>30</sup> Vö. Fráter Veronika i.m. 9.

lehetséges – ha egyáltalán szükséges –, hogy a doktor meglepetésére a megtörtént, majd kitalált események újra elmesélődnek: ám akár ismétlődni kezdenek, akár nem, *a két kör alkotta alakzat – némi túlzással – a végtelen jelét írja le*. Ez az elképzelés sem kevésbé paradox, mint a kör, a spirál vagy a Möbius-szalag, viszont kedvező helyzetet teremt gondolataink folytatásához.

A narráció körkörösségének korrekciója megszünteti a doktor-figura szövegének homogenitását. Egy olyan perspektívát nyit, amelynek a doktor narrátorként már nincs birtokában: a végtelen jelét – miközben rója köreit – nem tudatosan írja le. De ha a doktornak nem is, tervében áll-e a doktor felett álló, és annak korlátozottságával párhuzamosan lelepleződő narrátor-nak a végtelen jelét leírni, és ha igen, szükséges-e azt végtelenül sokszor megismételnie? Úgy tűnik, onnipotenciája abban nyilvánul meg, hogy elrejtőzik a doktor mögött, s ha a doktor narrációjának – egyben a saját *bújtatott* narrációjának – meg-hasonlása még nem is kérdőjelezi meg közvetlenül mindenhatóságát, felmerül a kérdés: mi célja lehet a körkörösség (sikertelen) sugalmazásával? Ideje kikeveredni az 'időhurokból', és ennek – a meg hasonlottság gyanújától nem mentes – narratív intencionáltságnak a vizsgálatába kezdeni.

### *Melankólia és allegória*

A narrátor 'akarata' illékonyabb dolog, mint figurájának mozdulatai. Olyan momentumokban (is) keresendő, amelyek nem 'árulkodnak' a mozdulatok keltette nyilvánvalósággal. Különösen a *Sátántangóban* nem szabad ezt elfelejteni, ahol minden, még a doktor álnarrációja is figurális szinten zajlik. De gyanút keltő, ahogy a szereplők látásmódja, és a regény minden más vonatkozása is meglepően egybecseng. Futakiról például azt olvashatjuk, hogy „*mintha csak megérezte volna, hogy az örökkévalóság mozdulatlan gömbjében bohóckodik az idő egésze, a zűrzavar hepehupáin át ördögi egyenest csalva, és megteremtve a magasságot, a tébolyt szükségszerűséggé hamisítja*”, látta önmagát „*a bölcső és koporsó fakeresztjén*”.

amint kinlódva rándul egyet, hogy végül (...) lecsupaszítva a halottmosók kezére adja egy szárazon pattogó ítélet"; mint ahogy azt is tudja, hogy „olyan partiba keveredett a hamiskártyásokkal, amely már jóelőre le van játszva” (10.). A doktor a földtörténeti munkát olvasva „önmagát a ringó földkéreg áldozatának látta, születése és halála íve törékenyen tűnt el lezúduló tengerek és kiemelkedő hegyvonulatok néma küzdelmében” (73.), Irimiást pedig a kastélyban látott jelenés sem ingatja meg abbéli véleményében, hogy minden „üresen és értelmetlenül működik, a függés s egy időtlen, vad lengés kényszerében, és csupán képzeletünk, s nem érzékeink örökös kudarca kísért meg minket szüntelen a hittel, hogy föl tudjuk tornáztatni magunkat a nyomorúság odvaiból” (266.). De a kevésbé beszédes szereplőkön és környezetükön keresztül egészen a néma természetig is minden ezt erősíti meg:

„Odakint a cserepekről lecsurgó víz akadálytalanul, szigorú, éles vonalban ért földet a Horgos tanya falai mentén, egyre mélyülő árkot vájva a ház körül, mintha titkos szándék munkálna minden egyes esőcseppben, hogy előbb csak körülárlják az épületet, elszigetelve lakóit a világtól, majd lassan, milliméterről milliméterre leszivárognak a sárba rakott alapkövekig az ellenséges földben, és alámossák az egészet; a környéken megszabott időben aztán egymás után roppannak meg a falak, az ablakok, ajtók kibillennek a helyükből, a kémény megdől és lezuhan, a falba vert szögek porhanyóssá, az ott maradt tükrök vakká válnak, hogy végül ócska tákolmányként elmerüljön az egész megroggyant épület, mint a léket kapott hajó, szomorúan hirdetve eső, föld és törékeny emberi szándék nyomorúságos küzdelmének hiábavalóságát: a tető nem védelem.” (135-136.)

Már ebben a részletben is érdemes azonban felfigyelni arra, hogy miként tesz szert jelentőségre az önmagában értelmetlen romlás: az emberi élet színhelye – a léket kapott hajó hasonlata



a létértelmezés topikájának egész hagyományát idézi fel – arra hivatott, hogy letűntével az emberi szándék hiábavalóságát hirdesse. Mintha ez utóbbról, *romlás és jelentésség egybekapcsolódásáról* árulkodna az is, ahogy Halics az esőt „*az ítélet fecsegő vizeinek*” (93.) nevezi, vagy ahogy a százados „*szavain testet ölt az idő, mint évszázados leleteken a kocsonyás moszat*” (44.), s amiképp a kocsmában „*megreccsent az asztal (...), majd a pult korhadt fája sóhajtott fel egy lassú roppanásban, hogy ráfeleljen egy régi kocshírnök könnyű csöndjére, és megtörje az egyhangú bölgölyzúgást, hirt adván minden múlttól, s mégis a múlttalan romlást idézve egy különös inga részeként*” (99-100.).

Azonban a dolgok nem töltik be csak úgy maguktól ezt a funkciót, szükség van ehhez valakinek a „*titkos szándékára*” (135.), hogy rábízsa azokra avagy felfedezze bennük jelentésüket; és sokat árul el erről a szemlélőről, hogy például minek a körvonalait fedezi fel egy bortócsában: „*a bor (...) egy elgázolt s szétlapított kutyatetem alakjában terült szét a posztón*” (100.). Amikor azt olvashatjuk: „*ez a zavarosan kalimpáló zaj látszólag közös iram eleme, hogy elfedje a kétségbeesést: a dolgok mögött konokul dolgok bukkannak fel, s a szemhatár fölött már nem függenek össze*” (107.), nem biztos, hogy a kétségbeesés egyszerű folyománya a dolgok létállapotának; éppúgy lehet az utóbbi is egy lélekállapot, a kétségbeesés függvénye. Ami a kétségbeesés feltételei között létezik, „*annak irtózatossága, ereje, önmagába omló értelme van, és ez az értelem nem utal semmire*”,<sup>31</sup> ám aki e lélekállapotért felelős, „*nem is sejti, hogy ezzel szolgáltatja ki leginkább önmagát annak, amitől annyira retteg*” (317.), hisz „*a halál felől nézve az élet*” csakugyan „*a holttest terméke*”.<sup>32</sup>

Megérkeztünk tehát Walter Benjaminhoz. Gondolatmenetét az alábbi fejezetben a *Sátántangó* elemzésétől elkülönítve tárgyalom. Ennek oka, hogy a Benjaminról mondtak maguk is

<sup>31</sup> Krasznahorkai László: *Az ellenállás melankóliája*. – Idézi Földényi F. László i.m. 1050.

<sup>32</sup> *A német szomorójáték*. 428.

értelmezés eredményei, s ráadásul a magyar fordítás tükrében sem tekinthetők kézenfekvőnek.

Benjamin melankólia-felfogásában nélkülözhetetlen az az antik-reneszánsz belátás, hogy a „mély gondolkodás leginkább a szomorú emberhez illik”.<sup>33</sup> A melankolikus látnoki, gondolkodói adottságát azonban épp annak a középkori, teológiai szemléletű felfogásnak a fényében értelmezi, amely a melankolikus pusztaság – állatias – teremtményisége felett mond a reneszánszéval ellenkező előjelű ítéletet. Értelmezésében a barokk melankolikus szoros kötődése a földi dolgokhoz nem szűnik meg megváltottságának ismeretében. A megváltás nem a mulandó dolgokra irányul, az üdvösség fénye csak kívülről vetül rájuk – innen az apoteózis barokk jelentősége –,<sup>34</sup> ám azok éppen azáltal vonják magukra a melankolikus figyelmét, hogy önmagukban csupán a halálra-ítéltség kifejezői. A melankólia a földi dolgok feletti ítélet, azok mulandóságának belátása, s ennek ellenére az azokkal létesített bűnös viszony is: *acedia*, a szív restsége, amely képtelenné tesz a megváltás örömhírének befogadására. A melankolikus „saját szubjektivitásának rabjaként nem veszi észre, hogy tudástól és töprengéstől elhomályosult tekintetével, mely a dolgokat csak értéküktől való megfosztottságukban képes észlelni, saját maga juttatja azokat abba a helyzetbe, amelyben rá vannak utalva a »szabadítóra«” – írja Harald Steinhagen.<sup>35</sup> A melankolikust így vakság és belátás sajátos kettőssége jellemzi. Látja a világ mulandóságát, de vak marad a ténnyel szemben, hogy ennek tragikus volta csupán saját nézőpontjának folyománya. Végtelen szomorúságának következményeként maga is „szabadítóra” szorul, akárcsak szemléletének tárgyai, s bűnös magába temetkezésében az apoteózis váratlanságával lepi meg a megváltás ténye.

Ám e paradox fordulat nem köthető egy a melankolikus életében és szemléletében változást hozó időponthoz. Kezdetről

<sup>33</sup> *A német szomorújáték.* 335.

<sup>34</sup> Uo. 383.

<sup>35</sup> Harald Steinhagen: *Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie.* In: *Formen und Funktionen der Allegorie.* Hrsg. von Walter Haug. Stuttgart, 1979. 666-685., 672.

fogva jelen van látásmódja kétértelműségében, szomorúságának mindenkori alkotóeleme. Mert a szomorúság olyan beállítottság, mely „a kiüresített világot (...) életre kelti, hogy látványában talányos élvezetre leljen”.<sup>36</sup> A szomorúság „intenciójának rendkívüli fokozására, folyamatos elmélyítésére képes”,<sup>37</sup> vonzódik az „ünnepélyességhez” és rokonságot mutat a „látványossággal”.<sup>38</sup> Így a melankólia gyümölcseinek és szemléletmódja tanúbizonyságának tekinthető szomorújátékról is elmondható, hogy nem „olyan játék, amely elszomorít, hanem inkább olyan, amelyben a szomorúság örömét leli: szomorú emberek előtt zajló játék”.<sup>39</sup> Ez az öröm, a szomorújáték okozta élvezet a megváltottság paradox tényének esztétikai vetülete.

A szomorúság ceremóniája hieratikussá teszi a művészi formát: egy rajta túlmutató igazság, a mulandóságról való tudás szolgálatába állítja, és kötöttségekbe kényszeríti. A legjelentéktelenebb dolog is „egy talányos bölcsesség rejtjeleként lép fel”,<sup>40</sup> s ez a szemléletmód az allegóriában talál a maga művészi nyelvére. Benjamin a reneszánsz hieroglifa-értelmezés történetén mutatja be azoknak a jellegzetességeknek a kialakulását, amelyek az allegorikus nyelvet alkalmassá teszik ennek a funkciónak az ellátására. A hieroglifák képi allegorézise tudós embert igényel, aki előzetes ismeretek birtokában képes csak megfejteni a jelek mögött rejtőző isteni titkokat. Ám a hieroglifa jelentését egyértelműsítő ismeretek örökre letűntek és birtokolhatatlannak váltak. Az egyedül birtokolható tudás az értelmezői kompetencia, s ezt „a jelentés és jel közti összefüggés homályos pontjai” az ábrázolt tárgy egyre távolibb tulajdonságainak felkutatására ösztönzik, ami ahhoz vezet, „hogy egy és ugyanaz a dolog egyformán jelenthet valamely erényt vagy bűnt, s végül tehát mindent jelképezhet”.<sup>41</sup> Az allegória használata a tudás

<sup>36</sup> *Ursprung*. 318.

<sup>37</sup> Uo.

<sup>38</sup> *A német szomorújáték*. 335.

<sup>39</sup> *Ursprung*. 298.

<sup>40</sup> Uo. 319.

<sup>41</sup> Uo. 350. – Az idézet Giehlow-tól származik.

szakralitásának és tetszőlegességének ezt a sajátos egybefonódását veszi át a hieroglifatanból. A világ a melankolikus látásmódú allegorizáló szemében mulandóságra ítélt, „halott anyag”, aminek elemeit ezért annak hatalmában áll tetszése szerint megjeleníteni, új jelentéssel felruházni, s használatát követően ismét elfelejteni. Szomorújátékában „szüntelen átváltoztatás, magyarázás és elmélyedés közepette cserélgeti egymással képeit”, „a tróntermet bőrtönné, a kéjlakot sírbolttá, a koronát véres ciprusokból font koszorúvá” változtatja.<sup>42</sup> A jelentésadás és attól való megfosztás nominalista játéka épp a dolgok mulandóságát, semmisségét hivatott kifejezésre juttatni.<sup>43</sup> Ugyanakkor a mortifikáló allegorizálás ki is emeli a dolgokat semmisségükből, s a szemlélet tárgyává magasztosítja azokat:

„Minden személy, minden tárgy, minden viszony jelenthet valami tetszés szerinti más dolgot is. Ez a lehetőség megsemmisítő, de igazságos ítéletet mond a profán világ felett: úgy jellemzi ezt a világot, mint amiben nincs igazán szigorú jelentősége a részleteknek. Mindamellet egészen nyilvánvaló (...), hogy a jelentés valamennyi rekvizítuma – épp azért, mert valami másra mutat rá – olyan hatalomra tesz szert, amely a profán dolgokkal összemérhetetlennek tünteti fel, magasabb szintre emeli, sőt meg is szentelheti. Ennélfogva a profán világ az allegorikus szemlélet nézőpontjából éppúgy emelkedik rangban, mint ahogy értéktelenné válik.”<sup>44</sup>

Az organikus jelentéstől megfosztott képek önálló életre kelnek. Mint képek, s nem mint jelentéshordozók tesznek szert egyfajta „nem-szignifikatív” jelentőségre.<sup>45</sup> E fordulatnak köszönhetően

<sup>42</sup> Uo. 404–405.

<sup>43</sup> „Az allegóriák azt a szerepet töltik be a gondolatok birodalmában, amit a tárgyak birodalmában a romok.” *A német szomorújáték*. 380.

<sup>44</sup> *Ursprung*. 350–351.

<sup>45</sup> Winfried Menninghaus: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt am Main, 1980. 116.

nemcsak megfosztatnak jelentésségüktől, de egyben túl is lépnek a jelentéshordozó jelek funkcionalitásán. Kizárólag önmagukra vonatkoznak, e ponton azonban éppúgy nem állapodnak meg, ahogy a melankolikus saját teremtményiségére összpontosuló figyelme sem jut nyugvópontra a szubjektív kétségbeesésben. Felfokozott „materialitásuk” allegorikus szemléletmódja „hátrahajló, széles ívben és megváltó módon” végül egy másik végletbe csap át.<sup>46</sup>

Az allegória fogyatékosága egyben erényének is bizonyul. Nem véletlenül hangsúlyozza Willem van Reijen, hogy „az allegória egy olyan másikra utal, amely nem képes a közvetlen megjelenítésre, legyen az bár a hagyomány szerint Isten, az ész másika vagy a fenségesség”.<sup>47</sup> A „teremtőiséghez fűződő kapcsolathoz” kimondottan feltétele, hogy a ‘jel’ csak utaljon, de ne mutasson rá ténylegesen jelentettjeire. S mivel az allegória épp ennek a feltételnek tesz eleget, „a legmagasabb rendűt, éppen mert kimondhatatlan”, Schlegel szerint is „csak allegorikusan mondhatjuk ki”.<sup>48</sup> Így épp szignifikatív funkciótlanosága avatja az eleve ábrázolhatatlan tárgyak formai korrelátumává. Hasonló figyelhető meg Benjamin szerint a barokk allegória esetében is. A jelentések önkényes játéka addig fokozza az allegória jelentéstani kudarcát, minem az „allegóriával kapcsolatos antinómiákban” épp e kudarc válik jelentéssé. A szomorújáték okozta örömmek, a szomorúság fennköltségének esztétikai jelleghű paradoxona teológiai dimenziókba emelkedik:

„A csontkamra vigasztalan összevisszasága, ahogy az allegorikus figurák sémájaként a kor ezernyi rézmetszetéből és leírásából kiolvasható, nem csupán minden emberi létezés sivárságának jelképe. A mulandóság nem-

<sup>46</sup> *Ursprung*, 406.

<sup>47</sup> Előszó az *Allegorie und Melancholie* című kötethez. Hrsg. von Willem van Reijen. Frankfurt am Main, 1992. 7-18., 8.

<sup>48</sup> *Beszélgetés a költészetről*. Ford.: Tandori Dezső. In: August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Budapest, 1980. 357-382., 367.

csak a jelentettje, allegorikus ábrázolásának tárgya; benne még a mulandóság is valami mást jelent. Maga is allegória, a feltámadás allegóriája.”<sup>49</sup>

Miközben tűnékeny játékaival egyre csak a mulandóság képeit mutogatja, jelentésének „átsapásával” a nemlét nemlétét erősíti meg: „Üresen távozik az allegória. A teljességgel rossz, amit mint maradandó mélységet ölelt körül, csak benne létezik, egyedül és kizárólag allegória, s önmagán túl valami mást jelent. Éspedig pontosan annak a nemlétét jelenti, amire mutat.”<sup>50</sup> S úgy tűnik, mindez az allegorizáló akaratának, illetve allegóriái intenciójának ellenére történik. Az allegóriák jelentésének önkényességéből táplálkozó tetszőlegesség alkotójuk ellen fordul: a szignifikáció kudarcra kiterjed azokra a jelentésekre is, melyeket az allegorizáló minden kétségbeesése ellenére is uralni vél.

A melankolikus halálos bűne a tiltott – öncélú – tudás, aminek birtokában érzéketlenné válik a megváltás tényével szemben. Lelkiállapota tükrének épp azért választja az allegóriát, mert annak struktúrája eleve a tudás tiltott önkényén alapul.<sup>51</sup> A szomorúság a tudás terméke, s ünnepélyessége a *fenségesség* kanti fogalmával rokonítható: az ember jelentéktelenségének felismerését, az emberen túli – s ezért elgondolhatatlan – elgondolását érzelmként jeleníti meg. S ha másként nem is, de a földi és az égi távolsága okozta megrázkódtatás lélekállapotában fenntartja a kapcsolatot az istenivel.<sup>52</sup> Azonban a tudásból eredeztethető „abszolút szellemiség”, amely a szomorúság fenségében nyilvánul meg, a melankolikus allegorizálás esztétikumának csak egyik pólusa. A másikat az anyaghoz való hűség, a

<sup>49</sup> *Ursprung*. 405-406.

<sup>50</sup> *Uo.*

<sup>51</sup> A melankolikus lélekállapot és az alakzat e kettős kötéséről mondja Benjamin, hogy a szomorúság egyszerre „szülője és tartalma” az allegóriának. *A német szomorújáték*. 443.

<sup>52</sup> Vö. Stefan Bollmann: *Vom erhabenen zum komischen, vom geschichtlichen zum kosmologischen Denken. Botho Strauß im Kontext*. In: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Hrsg. von Christine Pries. Weinheim, 1989. 253-274., 267.

„teljes anyagiság” képezi.<sup>53</sup> Mindaz ördögi, ami a melankolikust szomorúságra készíti. A mulandóságra „fixáltság” figurális prototípusa a *sátán*, a szomorújáték túlon túl is evilági színterének ura, akinek szerepe a rend megzavarása. Az intrikus figurájaként a sátán a szomorújáték „bonyodalmainak megszervezője, a *balettmester* előfutára”.<sup>54</sup> Rendzavarása eredményeként a dolgok értelmüket veszítik, akárcsak a melankolikus szemlélődések. Ám a sátáni intrika éppúgy kudarccal végződik, mint a melankolikus elme kizárólagosságra törekvő szomorúsága. A melankolikusnak a világ felett mondott ítéletét szomorúságának forrása teszi kérdésessé, annak a teremtményi pozíciónak a lokalizálhatósága, amelyből a világot épp ilyennek látni. Ugyanígy a sátán művét is a teremtés egészében kijelölt helye hazudtolja meg. Önhatalmúsága, akárcsak a melankolikus szubjektív perspektívája, „hiánytalanul benne foglaltatik az egész ökonómiájában”.<sup>55</sup> A sátáni mű ugyanúgy *eleve* bukásra van ítélve, ahogy a melankolikus *eleve* élvezheti megváltottságát.

Megváltatlanságánál fogva a sátán hűsége az anyagszerűséghez tökéletesebb a melankolikusénál. „Pokoli gúnykacajában” az anyag felülkerekedik saját némaságán, s excentrikus formában „szellemet ölt”.<sup>56</sup> A sátán a melankolikus földhözragadság eszenciája, s mint ilyen „ősi allegorikus figura”.<sup>57</sup> Míg a tudás okozta szomorúság arccal az égi felé fordul és a fenségességben nyer kifejezést, az anyagiság démonikus, és a *komikussághoz* kötődik. Azért komikus, mert elvesztette minden komolyságát, de ez a komikum azáltal, hogy a veszteségből, a reménytelen tétnélküliségből, a gonosz fáradozásának hiábavalóságából ered, egyben nagyon is komolynak bizonyul: „a szomorúság elengedhetetlen belső oldala”.<sup>58</sup> A sátáni kacaj nem „két rend összeférhetetlenségéből” ered, hanem „egy feszült vá-

<sup>53</sup> *A német szomorújáték*. 444.

<sup>54</sup> Uo. 279. – Kiemelés tőlem. H.E.

<sup>55</sup> Uo. 449.

<sup>56</sup> *Ursprung*. 401.

<sup>57</sup> *A német szomorújáték*. 441.

<sup>58</sup> Uo. 317.

rakozásnak hirtelen semmivé válásából”,<sup>59</sup> ami csupán irányában különbözik attól a megrázkódtatástól, amit a teremtményi lét semmisségének a fenségesség által való megtapasztalása kínál. A komikusság a fenségesség inverziója, s így e két minőség paradox összetartozása megfeleltethető a jelentésátcsapás mozzanatának az allegorikus antinómiákban.<sup>60</sup>

### *Mulandóság és onnipotencia 2.*

Radnóti Sándor a regénybeli „tisztánlátás nagy pillanatait” – igaz, csak egyes figurákra vonatkoztatva – összeköti az önmegsemmisítéssel: a tisztánlátás az emberi rend ellen való, „hiszen nem azt, hanem örökös romlását látja”. Az egyik tisztánlátóval, Futakival kapcsolatban pedig szót is ejt a „melankolikus lelkialakatról”, melyet a regény világlátásával analógnak nevez.<sup>61</sup> S valóban, mintha csak a doktorról olvasnánk, amit Földényi F. László a melankolikus Kantról idéz:

„Az évek hosszú sora alatt olyannyira kialakította a maga elrendezett, változatlan életformáját, hogy már az is nyugtalanította, ha egy olló, egy tollkés más irányban feküdt a szokásoshoz képest, kivált, ha még el is csúszott egy-két hüvelyknyivel; ha pedig szobájában megváltoztatták egy nagyobb tárgynak, például egy székek a helyét, nem is szólva arról, ha a székek számát növelték vagy csökkentették, akkor teljesen zavarba jött, s figyelve mindaddig visszatért a szék helyéhez, amíg a rendet nem állították teljesen vissza.”<sup>62</sup>

<sup>59</sup> Immanuel Kant: *Az ítélemerő kritikája*. Ford.: Hermann István. Budapest, 1966. 301. – Idézi Stefan Bollmann i.m. 272.

<sup>60</sup> Vö. Stefan Bollmann i.m. 272.

<sup>61</sup> Radnóti Sándor i.m. 289., 285.

<sup>62</sup> Földényi F. László: *Melankólia*. Budapest, 1992. 258. – Vö. *Sátántangó*. 63-67.



„A rendet örökké fenyegető rendetlenség az életet alapjaiban kikezdő melankólia forrása” – fűzi hozzá Földényi F. László.<sup>63</sup> Ám a benjamini belátások nem azt az újdonságot kínálják, hogy segítségükkel a *Sátántangóban* is felfedezhetjük a melankolikus jegyeket, hanem azt, hogy általuk e melankóliának új értelmezést adhatunk. Azzal a gyanúval idéztük meg Benjamin gondolatait, hogy a regényvilág nem magától olyan, amilyennek tapasztaljuk, hanem egy „titkos szándék” eredményeként. Mintha épp ez a tekintet volna felelős a romlás „feltámadásáért”:

*„A százados a halántékát masszírozza, s arcát ... mint-ha páncél borítaná: fëmesen, tompán, szürkén nyeli el a fényt, bőrëbe titokzatos hatalom költözik: a feltámadt romlás, a csontok üregeiből szabadulva s azonnal betöltve a test minden zugát, mint ahogy eddig a vér tette ezt, hogy aztán a bőr legszëlső rétegéig jutva hirdethesse legyözhetetlen erejét; egy villanásnyi idő alatt tiünik el a rózsás üdeség, megdermednek az izmok, s már visszaveri a fényt, ezüstösen meg-megcsillan, és a finoman ívelő orr, a szelíden kiemelkedő járomcsontok, a még hajszálvékony ráncok helyett új orrot, csontot és ráncokat formázva letöröl róla minden emléket, lesöpri róla a múltat, hogy megőrizze egyetlen vonásban azt, amit majd évek múltán a föld negatívja befogadhat.” (48.)*

E jelenet – melynek horrorisztikus zsúfoltsága a komikum irányába mutat – jól illusztrálja az allegorikus jelentésfosztás és jelentésadás műveletét: a melankolikus tekintet a számára egyetlen nyugvópontot, a halál bizonyosságát keresve szinte kéjesen fosztja meg az emberi phüsziszt mindent élőtől, s bontja ki a testből az ‘örök halál’ szimbólumaként a csontvázat. Ebben, s a már idézett példákban a narráció a regényvilág folyamatos és meghatározott irányú értelmezéseként körvonalaázódik. Fentebb szó esett már arról, hogy a hiábavalóság témája szinte teljesen

<sup>63</sup> Uo.

átszövi a regényvilágot, és nemcsak a létet értelmező szereplők (Futaki, Irimiás, a doktor) szavaiban mutatkozik meg, hanem minden más szereplő sorsában, akárcsak a természet és a tárgyak világában. Ezt az egynemű világlátást (vagy -láttatást) a narráció intencionáltságához kötöttük. Kérdésünk most így fogalmazható meg: az önmagával meghasonlott narráció melyik szintjéhez köthető a mulandóság közvetítésének intenciója? Más szóval egy kategóriába esik-e a narratív 'hibákkal' a kilátástalanság ábrázoltságának reflektálódása?

A regény (legalább) két csodát is felvonultat: a titokzatos harangzúgást és Estike mennybemenetelét. A harangzúgás forrását a doktor fedezi fel: a Hochmeiss-dűlő kápolnájában mégis van harang, amit egy csavargó kongat meg. Joggal írja a csalódott doktor naplófüzetébe: *„Megbocsáthatatlan hiba. Összekevertem az Ég Zengő Harangszavát a lélekharanggal. Egy koszos csavargó! Egy szökött elmebeteg! Én marha!”* (326.) E jelenet azonban, ha lehet, ennél sokkal kíméletlenebb módon törekszik a hiábavalóság (ismételt) konstatálására. Mert a doktor a harangzúgás okára összpontosítva nem figyel fel eléggé a *„hihetetlenül vén, ráncos képű, félelemtől reszkető, összetöprödött”* emberkére (324.), a félkegyelmű *„aggastyánra”* (325.), s nem hallja meg annak *„ijesztő, nyers rikácsolását, mely mint valami rekedt trombitászó követte egészen a kövesútig”* (326. – Kiemelés tőlem. H.E.). A harangzúgás csodája áttevődik az aggastyán személyére, és annak megmagyarázhatatlanságára, amit a toronyban művel (*„Honnan szöktél meg, te félkegyelmű?”*; *„Hogy birtad fölteni oda a gerendát?”* (325.)). De míg a regényben minden beszédes, ami a mulandóságra utal – és a doktor fogékony is e jelekre –, a kinyilatkoztatás értelmetlen, parodisztikus ricsajjá torzul, a világot pedig 'maga a Jóisten' (sic!) sem menti meg. Még egyértelműbb, ami Irimiásékkal játszódik le a Weinkheim kastélyban. Szemtanúi lesznek, amint *„a test körül feltámadt a szél, s a tökéletes csöndben a vakítóan fehér tetem bizonytalanul felemelkedett ... majd a tölgyfák csúcsának magasában hirtelen megbillent, rángatózva süllyedni kezdett, hogy aztán újra földet érjen a tisztás közepén. (...) A tetem megint emelkedni kezdett, majd úgy két méterrel a tisztás*

felett megremegett, aztán hihetetlen sebességgel röpködni kezdett fölfelé, s hamarosan elveszett a mozdulatlan, komor felhők között.” (262.) E jelenet azonban Irimiásnak is csak arra szolgál, hogy megerősítse a hiábavalóság gondolatában: a toronybéli aggastyán mintájára ez a csoda is paródiává szelődik. A doktor és Irimiás reakciója pedig két következménnyel jár: A szöveg nemcsak a megváltatlanság állapotát mutatja be, hanem a megváltás kudarcát is. A megváltatlanságban a túlvilág is benne foglaltatik, Isten, ha van – s miért ne lenne –, maga is mulandó. Ugyanakkor ennek bizonyítására a narrátor ténylegesen felvonultatja a *csodát*, aminek hiábavalósággként való értelmezése több, mint a százados testének felbomlasztásánál tapasztalható túlzás, és több, mint a mulandóságra utaló regénybeli mozzanatokban tapasztalható zsúfoltság: pusztán *indokolatlanság*. S ez rávilágít arra, hogy alkalmasint a regényvilágban racionálisan megindokolható jelek sem mások, mint annak az *ontológiai allegóriának*<sup>64</sup> a részei, amelynek pretextusát egy a regényvilágon kívüli extradiegétikus hiábavalóság-hit képezi.

A jelenetek eltűnése és a jelentőségteljes mozzanatok zsúfolása joggal tűnik komikusnak.<sup>65</sup> Ám a kvantitatív mozzanatok anyagszerűségének (sátáni) kéje a csoda fensége felől értelmeződik. A csoda ésszel fel nem érhető kvalitatív mozzanat, s a narráció logikáját megsértve arra a mély belső szomorúságra utal, amely a narrátor nézőpontját jellemzi. Úgy tűnik, hogy mindaz, amit a regény értelmezői ‘tragikus világlátásként’ jelöltek meg, a narratív akarat megnyilvánulása, melyet a saját mindenhatóságba vetett hit leplez le. S ez a narrátor éppen intencióinak köszönhetően ugyanazon mozdulattal, amellyel véglegesíteni akarja, feltörni a mulandóság zártságát, és megváltja világát a maga akaratától. „Isten világában ébred fel az allegória alkotója.”<sup>66</sup>

<sup>64</sup> Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen, 1993. 42.

<sup>65</sup> Vö. Fráter Veronika i.m. 27.; Radnóti Sándor i.m. 286.

<sup>66</sup> *A német szomorújáték*. 446.

## Apokatasztázisz

„Az (...) már megfigyeléseim első hónapjaiban nyilvánvaló volt számomra, hogy a laikus kereszténységben a „Halálórája” nevet nyert álszű percegő hangja nem a másik nemű állat szerelmi csalogatására szolgál, mint ezek az ostoba találgatásokra épülő rovar-tani szakkönyvek állítják, hanem e percegés mintegy az univerzum egyik csodájaként túlmutat a fajta s a faj merev közegén; mély meggyőződésemmé vált, hogy a Halálórája folyamatosan elárasztja a világot tartalmas jeleivel, s e jelek ismétlődő együttese a legfontosabbbról, mozgás és mozdulatlanság, idő és öröklét törékeny határaitól, sors és halál finom egyensúlyáról tudósít.”<sup>67</sup> (Kiemelés tőlem. H.E.)

Ez a *Csapdás Rozi* című novellában elhangzó mondat – azon túl, hogy az allegorikus jelentéstulajdonítás hű példája – fontos utalásokat tartalmaz a mulandóságra ítélt világ időstruktúrájára vonatkozóan. Az álszű percegésének üteme az egyéni életen túlmutató idő mértékegysége; ismétlődésével nemcsak az időt szabályozza, hanem az öröklét határait is kiméri. Mitőbb – hogy a szűpercegés *Sátántangó*-beli említésével se maradjak adós –, „azokat a tereket” is könyörtelenül megszabja, „ahová egy szó, egy mondat, vagy egy mozdulat hiánytalanul belefért” (107.). Vagyis a „Halálórája” percegése nemcsak az időnek szab határt, hanem valamennyi szó, valamennyi mondat is annak az időnek a ritmusában íródik, amelynek lényege az *ismétlődés*. Alighanem ennek az ismétlődésnek a logikájához tartozik, amit Radnóti Sándor mond a regény végén tisztázódó narrációs helyzetről: „a reflexió – mondja – ezen a végső ponton sem lép ki a történetből, hiszen nem az író stilizált alakja, hanem egy regényhős írja a regényben a regényt”.<sup>68</sup> A doktor

<sup>67</sup> Krasznahorkai László: *Kegyelmi viszonyok. Halálnovellák*. Budapest, 1986. 49.

<sup>68</sup> Radnóti Sándor i.m. 291.

úgy rója köreit, hogy közben *rabja* ennek a körkörösségnek, s ez nemcsak abból a szempontból fontos, hogy egy olyan regényvilágban helyezkedik el, ahol minden a mulandóságra utal, hanem abból is, hogy maga ez a körkörösség is a mulandóság része. Amiként Futaki „*ugyanazon az akácgallyon látta átvo-nulni a tavaszt, a nyarat, az őszt és a telet, mintha csak meg-érezte volna, hogy az örökkévalóság mozdulatlan gömbjében bohóckodik az idő egésze*” (10.), akként próbálja a regényzárlat épp a körkörösség képzete által betetőzni a reménytelenséget: e körkörösség egy negatívan értelmezett örökkévalóságra utal – a megváltatlanság perpetualizálása.

Korábban a körkörös regénystruktúra paradoxonának vizsgálatakor a ‘nem akaratlagos’ narratív ‘hibák’ nyomán a doktor-féle (és egy a doktoréban bújtatott auktoriális) narráció meg hasonlítását konstatáltuk. A regénystruktúra korrigált (bár ugyancsak paradox) képe két egymáson fekvő, egymást egy pontban érintő kör képzete volt, amely szétnyitva egy nyolcassá, a végtelen jelévé alakul. Arra a kérdéseinkre, hogy tervében áll-e itt bárkinek is a végtelen jelét leírni, és ha igen, szükséges-e azt egyáltalán végtelenül sokszor megismételnie, most azt válaszolhatjuk, hogy a narrátor végtelenül sokszor akarja ugyan leírni, de nem a végtelen jelét, hanem egy *hiábavalóságot sugalló kört*. A körkörös ismétlődést sokféle hagyomány vonatkoztatja az örökkévalóságra; ám itt az – a narrátor önkényéből eredően – negatívan értelmeződik és a hiábavalóság örökkévalóságát jelképezi. Az elmúlás szüntelen folyamata ugyanis nemcsak a formák felbomlásában, a rend felborulásában tükröződik, hanem abban is, hogy az ismétlődés hiábavalóságában a keletkezés is csak egyfajta elmúlásnak mutatkozik.

Gyökeresen más képet kapunk, ha a végtelen körforgás megszakíttottságát felismerve – és jelképesen valamennyi narratív ‘hibát’ ebben összegezve – a kör modelljét a végtelen jelével helyettesítjük. A kör ‘átváltozása’ felfedi a narráció intencionalitásának cáfolatstruktúráját, de önmagában nem ad még választ arra kérdésre, hogy a végtelen jele valami másra is utal-e, mint a körkörösség modellje, vagy csupán arra szolgál, hogy a szöveg reflexiós mozzanataként a hiábavalóság egyeduralmát ez

esetben a narrációs akaraton demonstrálja. A jelentés átcsapása – a célul kitűzött reményperspektíva megnyílása – nemcsak annak bizonyításán múlik, hogy a narráció reflektálja saját közreműködését a hiábavalóság kizárólagosságának létrejöttében, hanem annak igazolásán is, hogy ezt nem az öncáfolat céljából teszi. Ehhez pedig szükséges, hogy a narráción túlmenően a jelentés-struktúra benjaminini átcsapása a szöveg metafizikai dimenzióira is kiterjedjen.

Az elfektetett nyolcas önmagában véve nem jelent semmit. Ez is elhatárolja a kör képzetétől, aminek a narráció sugalmazta jelentését a körkörösség tér- és időanalógiái (például az évszakok körforgása) teszik motiválttá. De éppen ez válik előnyére: jelentéssé – a narrátor szempontjából árulkodóvá, regényszövegének értelmezésében útmutatóvá – épp jelentésképző analógiáktól mentes motivátlansága teszi. Úgy utal a végtelenre, hogy közben semmi köze hozzá – *pusztán* allegorikusan. Ezáltal megfeleltethető annak a narrációs hatásmechanizmusnak, amely a *Sátántangó* tánclépéseinek szimmetriájában szembeszegül a matéria szükségszerű 'entrópiájával', s a jelek (és dolgok) materialitásának túlhajszolásával végső soron a megváltást mint hiányt idézi meg. A tánclépések rendjének – az anyagszerűség ünnepeinek – alapját a mulandóság feletti mély szomorúság szolgáltatja. A végtelen jele így – éppen jel-voltában – fényt vet arra a halandói állapotra, amely „értelmezés nélküli jelként”<sup>69</sup> csak a rosszul titkolt szomorúság fennköltségével képes megidézni az elgondolhatatlant. S ezáltal a végtelen jele az abszolút szellemiség fenségével komplementálja az anyagszerűség, a romlás, a mulandóság képeinek kavalkádjában megmutatkozó sántáni komikumot.

A történet a körkörösségnek köszönhetően ugyan nem fejeződik be, de nem is önmagán belül ér véget. A vég(e) a történet-től való megváltással egyenértékű, s „nem érthető mindannak beteljesedéseként, ami a történelem (itt: *történet* H.E.) haladá-

<sup>69</sup> Hölderlin: *Mnemosyne*. Ford.: Szijj Ferenc. In: Martin Heidegger: *Mit jelent gondolkodni?*. In: *Szöveg és interpretáció*. Szerk.: Bacsó Béla. Cserépfalvi, é.n. 7-16., 11.

sának folyamán beteljesülést akart elérni”.<sup>70</sup> Az átcsapásban maga „az elmúlás múlik el”<sup>71</sup>, a szövegen túli „messiási Most”-ban<sup>72</sup> napvilágra kerül minden hiábavaló és mulandó jelentősége, és „így tovább – mint Benjamin mondja – a végtelenségig, mígnem egy történeti apokasztázisban minden, ami elmúlt, jelenvalóvá lesz”.<sup>73</sup>

(1996)

---

<sup>70</sup> Rudolf Bultmann: *Történelem és eszkatológia*. Budapest, 1994. 41.

<sup>71</sup> Uo.

<sup>72</sup> Walter Benjamin: *A történelem fogalmáról*. i.m. 973.

<sup>73</sup> Walter Benjamins idézi Willem van Reijen: *Innerlichkeit oder Begriffsarbeit? – Die Barockrezeption W. Benjamins und Th.W. Adornos*. In: *Allegorie und Melancholie*. i.m. 17-31., 21.

## Hibbe(csúf)

Rimay János Balassi-elogiuma

ELOGIA SPECTABILIS AC MAGNIFICI DOMINI VALENTINI  
BALASSA DE GYARMAT. MILITIS ET POETAE CULTISSIMI

*Ad Valentinum Balassam Johannes Romainus*

1. *Bálint, nemzetedben ki voltál Balássa,  
Munkádot kiadom, hogy minden szem lássa:  
De élit elmédnek, nem vélem, kaphassa,  
Kinek Apollónál nem volt tanulása.*
2. *Vagy Syren, vagy Circe, vagy Magyar Amphión,  
Arany írásodban nincsen penészes ön,  
Egy ígén többet nyomsz, mint más nagy rakás szón,  
Aki ebben kétes, nyomozzon balhát hón.*
3. *Terhelje elméjét vak balgatagsága,  
Kinek munkáidhoz nincsen kívánsága,  
De szeret és óhajt azok társasága,  
Elmédnek, kik értik, hogy nagy gazdagsága.*
4. *Én pedig írásid nyomát kinyomozom,  
Ne bánd, új életre hogy nevedet hozom,  
Emlékezetedet mindenütt hordozom,  
S így híredet, mint lehet, toldozom.*



5. Nyugodjál, s koporsód legyen dicsőséges,  
Állapatunk most itt nem gyönyörűséges,  
Kit te ékesgettél, Eger is törökes,  
Kévánom, hogy legyen lelked üdvösséges.
6. Hibe városának, hol nyugszol, állása  
Ott vagyon, Krivánnak hol magas havassa,  
Vendégfogadóját minden úgy szállhassa,  
Szeredet tekintvén hogy meg is állhassa,
7. Mondván: itt fekszik az a Balassa Bálint,  
Ki kevés öröm közt nyelt sok keserves kint,  
Kinek irásában aki jól is tekint,  
Elméje Bársonyán szemlélhet Skarlát színt.<sup>1</sup>

\*

Mint tudjuk, a Balassi és Rimay *Istenes énekeinek* első kiadását sajtó alá rendező Solvirogram Pannonius – világosan kimondva, hogy a szöveget Rimay tervezett Balassi kiadásából vette át – a versgyűjtemény elejére, az ajánló és kísérő szövegek közé, az olvasóhoz szóló saját előszó utáni, második helyre illesztette be Rimay János *Bálint, nemzetedben ki voltál Balassa...* című elogiumát.<sup>2</sup>

Nem gondolom, hogy hibásan cselekedett volna: Rimay talán valóban itt összegzi a legvilágosabban, szinte teoretikus pontossággal a Balassi-szövegekről kialakított értelmezését.

<sup>1</sup> Az *Istenes énekek* 1671-es löcsi kiadást követő Ács Pál szövegét veszem alapul: Rimay János *Írásai. Régi Magyar Könyvtár. Források 1.* Budapest, 1992. 47-48. (A továbbiakban: Ács) – Ács Pál a kötethez fűzött PÓTLÁSban a következő jegyzetet illesztette saját kiadásához: „2. A *Bálint, nemzetedben ki voltál Balassa...*(47.1.) kezdetű ének első sora a kiadásokban így áll: *Bálint, nemzetedben...*, csak Madách Gáspárnál *nevezetben*. Feltehetőleg a *nemzetedben* alak a helyesebb, ha tekintetbe vesszük a *balás* szó ‘rubinkő’ jelentését is.” A javítást át-, a ‘balás’ szó jelentését figyelembe vettem.

<sup>2</sup> Pirmát Antal: *Rimay Balassi-epicédiumának kísérő iratai*. In: Rimay János: *Balassi Epicédium*. Budapest, 1994. Szerk.: Ács Pál. 68-71.

Választott műfaja az *elogium*. A görög *elegeion* eredetileg a házioltár szobrainak talpába belevéselt varázsigéket jelölte, később ezekből fejlődött ki az *epitáfium* (sírvers), majd az eredetileg halottsirató, később mindenféle panaszt felölölő *elégia*. A 'kijelentés', 'dicséret' jelentésű latin *elogium* szó a görög *elegeion*mal azonos eredetű műfajt jelöl: az ősök házi képmásaira, szobrokra véselt prózai vagy verses sírfeliratot jelent, de használták egész általánosan, a (fiktív retorikai gyakorlatként felfogott) *laudatio* helyett is. Az *elogium*ok általában felsorolták az elhunyt nevezetes tetteit, s forrásértékük oly nagy volt, hogy gyakorta szolgáltak kiindulópontul akár történeti munkákhoz is. A későbbiekben a verses *elogium*okból apránként kiszorultak a tényszerű részek, hogy átadják helyüket az általánosabb gondolatoknak, míg a műfaj prózai darabjai beolvadtak a klasszikus retorika különböző alkalmi szónoklattípusaiba. A francia irodalomban nagy karriert futott be az erős elméleti irodalommal is megtámogatott *éloge*, de ettől eltekintve az eredeti, latin műfajmegjelölés a többi nyelvben csak a reneszánsz és a barokk latin nyelvű irodalmában volt használatos. Nem lényegtelen talán, hogy ugyanakkor a jóval használatosabb *epicédium* (temetési- ill. gyászének), egy tágabb értelmezési hagyomány szerint az *elogium*ot (gyászelégiát, sírepigrammát) is magába foglalta.<sup>3</sup> Akárhogyis, Rimay műfajválasztása mindenképpen nagyon erős klasszicizáló gesztus: a lassanként felszaporodó, erősen narratív, magyar temetési versezetek korában visszavezeti a műfajt máigikus, lírai eredetéhez.

Nem kevésbé beszédes a *metrum* megválasztása sem. A 16. századi nyomtatott költészet második leggyakoribb *metrum*át, a négysarkú felező tizenkettest Balassi csupán *Maga kezével írt könyvének* három *utolsó* versében használta: a 73. *De mit gyötresz*, a 74. *Pusztában zsidókat*, és a 75. *Ó én édes kezdetűekben*.<sup>4</sup> Az *argumentum*ok szerint az elsőben *Animum ingratitude amatae moerentem ipsemet solatur* (szeretője háládatlan-

<sup>3</sup> Lásd a *Világirodalmi Lexikon* *elegeion*, *elogium* és *epicédium* címszavait.

<sup>4</sup> Lásd: Horváth Iván: *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*. Budapest, 1982. 126.

ságán kesergő elméjét saját maga vigasztalja), a második *Szarándoknak vagy bujosónak való ének*, a harmadikban pedig *Valedicit patriae, amicis iisque omnibus quae habuit carissima* (Istenhozzádot mond hazájának, barátainak és mindazoknak, akiket leginkább kedvelt). A metrum tematikus konnotációja felettébb érdekes tehát, de az sem lényegtelen, hogy Rimay kifejezetten kedvelte ezt a metrumot, más példákat nem sorolva: ebben írta meg például *Könyörülj énrajtam, Úr Isten* incipitű versét is, melyben éppen azt a zsoltárt parafrázálja (*Psalmi LI. periphrastica explanatio* [Az ötvenegyedik psalmus magyarázatja] – igaz, nem Béza, hanem Buchanan fordítása alapján), amelyet a mester, Balassi Bálint, halála előtt, *utolsó* fohászként lefordított (*Végtelen irgalmú*), s amit Rimay már hangsúlyosan megidézett, az *Epicédiumban*. A látszólag kommersz metrum tehát nem csupán szorosan összefűzi a mester és a tanítvány életművét, de e kontextuson belül az *utolsó vers* konnotációját is képes látványosan felvillantani.

Mármost az *utolsó laudatio* három fő probléma: a *szöveg* (munka 1. str., 2. sor, 3.2., írás 2.1., 4.1., 7.3., ige és szó 2.3.), az *értelmezés* (elmeél 1.3., elme 3.4., 7.4., megértés 3.4., írásba tekinteni 7.3.) és az *utóélet* (név 4.2, emlékezet 4.3., hírnév 4.4., dicsőség 5.1., ékesgetés 5.3.) fogalmai körül mozog.

Az első látásra nyilvánvalóan *kultuszteremtő* szándékú szöveg szerint Balassi Bálintnak, a nemzet (eddig elrejtett *balásának*;) rubinkövének munkája a (tervezett) kiadással végre mindenkihez eljut ugyan, de csak az iskolázottak képesek megragadni annak a szerző elméjében lakozó igaz értelmét. Balassi a szirénekhez, Kirkéhez és Amphióonhoz hasonlatos, „[e] *metaforákkal határozza meg Rimay Balassi költészetének lényegét: csoda, a poeta natus, a született költő csodája, magával ragad, átformál, és a semmiből alkot világokat.*”<sup>5</sup> E szerző szövegei nem évülnek el és mindenki másénál tömörebbek, aki pedig ebben kételkedik, az „*vadászson bolhára a hóna alatt*”<sup>6</sup>: távozzon a helyesen értelmezők köréből, aki kételkedik a tökéle-

<sup>5</sup> Ács 289.

<sup>6</sup> Uo.

tességben. Kínozza önnön ostobasága azt, aki Balassi szövegei iránt nem érez vágyat, maradnak elegenden, akik szeretik, óhajtják és értik. Rimay mindenestre (nem csekély filológiai fáradság árán) összegyűjti a szétszóródott szövegeket, újra életre kelti az isteni szerzőt, fenntartja emlékezetét, hírét s nevét gazdagítja. Nyugalmat, dicsőséget és üdvösséget kíván neki, miközben egy ügyes bókka tudósítja az elhunytat a halála óta történt legfontosabb eseményről. Röviden leírja nyughelyét, a biztos eljövendő irodalmi kultusz centrumát, a kegyhelyet, majd a verset és a megnyitott sírt a sírfelirattal zárja le, s ezzel végleg bevési a legfontosabbat: a Balassi írásába jól tekintő olvasó bársonypárnán pihenő rubintkövet szemlélhet.

Noha természetes, elsődleges, betű szerinti értelem tulajdonképpen nincsen, (csak természetesnek, elsődlegesnek vagy kitüntetettnek tekintett kontextus, ami a normalitás báját és az eredendő magától értődés illúzióját kölcsönzi a szövegnek<sup>7</sup>), az eddigiekben vázolt s bevettnek látszó interpretációt mégis hajlandó lennék elfogadni valami ilyesminek – ha az a *bolha* ott nem volna.

Amennyiben ugyanis elfogadjuk a „nyomozzon balhát hón” ajánlat vagy parancs Ács Pál adta értelmezését („vadásszon bolhára a hóna alatt”), azonnal jól tettenérhetővé válik Rimay érvelésének kultikus, kirekesztő, hatalmi logikájú, a beszélő alanyok ritkítására építő, fontos csúsztatása: Balassi szövegét csak az érti, aki bölcs – csak az bölcs, akinek tetszik – akinek nem tetszik, az tehát ostoba – aki pedig ostoba, az kirekeszthető a diskurzusból: körülbelül elmehet zabot hegyezni. Ennek fényében aztán a vers- és sírzáró felirat sem azt mondja elsősorban, hogy csak az pillanthatja meg a bársonypárnán pihenő rubintot, aki helyesen olvas, hanem inkább azt, hogy csak az olvas helyesen, aki rubintot lát a szöveg helyén. Ez pedig azért mégiscsak meglehetősen kemény beszéd: olyannyira harcos, *mintha lenne ellenfele* – holott Rimay korából nem ismerünk Balassit illető negatív kritikát.

<sup>7</sup> Stanley Fish: *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*. Ford.: Kálmán C. György. Cambridge, Mass., London, England: 1980. vii, 303-304., 305-321., 389. In: *Testes könyv*. deKON-KÖNYVEK. Szeged, 1996. S. a.

Illetve egyet azért igen, legalábbis ha Zrínyi példányának címében a *faitalan* nem *műfajtalannak*, hanem *erkölcstelennek* értjük. Ebben a talán nem túlságosan vad értelmezésben a (talán II. Bathyány Ferenc és Lobkovitz Poppel Éva közvetítésével) Zrínyi tulajdonába került szövegegyüttes Balassi faitalan, erkölcstelen, malac, esetleg kifejezetten disznó verseit tartalmazhatta. Ez azonban némiképp szétzilálja az eddigi olvasatot, hiszen Rimay kitüntetett metafora-hármas középső tagja, Kirké leginkább mégiscsak arról híres, hogy varázserejével disznókká változtatta Odüsszeusz társainak Eurülokhosz vezette csapatát.

*„Széket adott odabenn nekik és karszéket az úrnő,  
s lisztet, sajtot, sárgaszínű mézet vegyített be  
pramnoszi borba; de ádáz mérgét is bekeverte,  
hogy honi földjüket ők attól leigázva feledjék.  
És miután odaadta, kiitták, nyomban utána  
vesszővel megcsapta s az ólba terelte be őket.  
Hát disznófeje és sörtéje s hangja, alakja  
lett valamennyinek, ámde eszük, mint addig, olyan volt.  
Mind ott sírtak a zárt ólban, Kirké meg elébük  
erdei makkot szórt, hogy egyék, meg a somfa gyümölcsét,  
mert hisz a földön fetrengő kanok ezt eszik egyre.”<sup>8</sup>*

Rimay persze azt *expressis verbis* nem állítja, hogy a tarcali, mádi, szántai, zombori bornak is lenne efféle méregtartalma, de ebben a kontextusban felerősödik másik két metaforájának negatív jelentése is. Kirké Odüsszeusznak adott vázlatos útiterve, emlékszünk, mindenesetre a következőképpen indul:

*„Szirénekhez fogsz legelőször érni: az összes  
embert mind elbűvölik ők, ki elér közelükbe.  
És aki esztelenül közeleg s meghallja a szirén-  
zengzeteket, felesége s az apró gyermekek otthon  
azt többé sosem üdvözlik, neki már nem örülnek.  
mert csengőszavu dallal a két Szirén megigézi;*

<sup>8</sup> Homérosz: *Odüsszeia*. X. 213-249. Ford.: Devecseri Gábor.

*ülnek a réten ezek, s körülöttük emberi csontok  
nagy sokasága hever, rothad, zsugorodnak a bőrök.  
Húzz el ezek mellett, s a fülét tömő be viasszal  
minden társadnak, nehogy egy is hallja; puhítsd meg  
mézédess viaszod; de te hallgasd meg, ha kíváno<sup>9</sup>*

Az irrelevánsnak aligha nevezhető homéroszi szöveggörnyezetben létrejövő jelentések nem igazán tűnnek igazi textológusi hitvallásnak, mondhatni némiképp aggasztóak egy készülő életműkiadás részeként, arról most nem is szólva, hogy Balassi (Rimay számára aligha ismeretlen) mestere, Bornemisza Péter *Ördögi Kisértetek* című művében (épp az idézett Homéroszhely értelmezése nyomán) a Syrena – az Ördög neve.

*„(690 vo) Syrena, Mert edesget szauaua, es Angyal  
kepebeis el változtattya magát. Homerus iria, hogy az  
Syrenac az tenger kow sziklac kozt szep aszonyoc  
kepebe czuda édesen eneklettec, de valakic oda  
mentec, mind el veztec. Ezec ordogec voltac: Vlysses  
eszesen óltalmazta magát es tarsait.”<sup>10</sup>*

Ráadásul tulajdonképpen nem kevésbé vészjósó Amphión története sem. Kétségtelen: Zeus és Antiopé gyermekének, a majdnem anyagyilkos Amphiónnak lantja képes volt arra, hogy bűvös hangjaira maguktól illeszkedjenek fallá a thébai kövek. Felesége, Niobé hét fiút, hét ifjú legényt és hét leányt szült neki, de a sértett Létó gyermekei, Apolló és Artemis egy nap alatt lenyilaszták valamennyit. Amphión örjöngésében testvérevel, régi társával Zéthossal megtámadta és ostrom alá vette Apolló delphii templomát, s a bosszúálló isten nyila halálra sebezte.<sup>11</sup>

Az eddigiek alapján hajlandó vagyok azt mondani, hogy a szíren, Kirké és Amphión metaforáival Rimay meghatározza

<sup>9</sup> Uo. XII. 39–65.

<sup>10</sup> Bornemisza Péter: *Ördögi Kisértetek*. Budapest, 1955. S. a. r.: Eckhardt Sándor. 44.

<sup>11</sup> Csiky Gergely: *Görög-római mythológia*. Budapest, 1885. 115–118.

Balassi költészetéről kialakított véleményének másik, kevésbé napsütéses lényegét is: Balassi olyan szerző volt, aki a művészetek istenének templomára támadt, büntetése jogosan volt: halál, s e szerző olyan szövegeket írt, melyek lealacsonyítják, elállatiasítják a kevésbé kitüntetett társakat, s megölik a gyengéket. Ezért aztán elzárandók előlük.

Bár a Giambattista Vicot olvasó Harold Bloommal mindenképpen egyetértek abban, hogy *„ha egy költő túlságosan is tudja, mi indítja írásra, akkor nem tud írni, vagy legalábbis rosszat fog írni [e]l kell tehát fojtania az okokat, beleértve a költemény-elődöket is”*<sup>12</sup>, attól azért igencsak visszariadnék, hogy a Rimay-vers (talán már eddig is túlságosan közletről és túlságosan sokáig nézett) második strófájának második sorában a *peniszes ön* meglétének tagadását, egyben úgy is értelmezzem, mintha itt Rimay – nyelvjárási sajátosságai miatt: alig leplezhető – kísérletet tenne arra, hogy megfossza Mesterét (fallikusan értelmezett) hatalmától, mondjuk egyszerűbben: *péniszétől*, s azt sem kívánom nagyon erőltetni, hogy a harmadik sorban, az *egy szuszra kinyomott nagy rakás* szó azért mégiscsak elindíthat bizonyos asszociációkat, melyek, bizony, alighanem a *fekália* képzetkőre felé gravitálnak, (az *verseknek fosása* kevésbé termékeny szerzők szájából később sem éppen ritka vád).

Am az bizonyos, hogy mindezek után a *„nyomozzon balhát hón”* ajánlat *„vadásszon bolhára a hóna alatt”* értelmezése némiképp erőltetettnek tűnik. Bármelyiket válasszuk is a forgalomban lévő egyéb interpretációk közül (ti.: nyomozzon bolhát *havon*, sön vagy akár *otthon*) világos, hogy a szólásszerű szerkezet nem a Balassi kiválóságával egyet nem értők kirekesztésére, hanem éppen a gyilkos, alantas, (Apolló tanítja:) művészetellenes, hatással immár nem bíró, excrementum-szerű Balassi-corpus illetén tulajdonságairól való megbizonyosodásra biztat. Egyszerűbben: aki kételkedik abban, hogy a Balassi szövegei silányak, az nyomozzon balhát hón, vagy sön: keressen fehér

<sup>12</sup> Harold Bloom: *Költészet, revizionizmus, elfojtás*. Ford.: Hódosy Annamária. Helikon 1994/1-2. 61.

háttér előtt valami feketét. Menni fog. Hiszen olvasás közben is csupán ennyi a teendő.

Miközben azonban a vers beszélőjének tanácsára az olvasó a balha nyomozásával (az olvasással) van elfoglalva, maga a lírai én a Mester írásainak nyomát kezdi nyomozni: vagyis miután a szöveg, az olvasó, az olvasás: az értelmezés és a kritika dolgát saját olvasata által megnyugtató mértékben befolyásolt-nak, s ennyiben elintézettnak véli, maga felhagy a primér szövegek olvasásával, újabb kisajátítandó terepet keres: érdeklődése az utóélet problematikája felé fordul.

Rimay fogalmazása – némiképp talán rejtetten, de – itt is megsérti a *de mortuis nihil nisi bene* elogiumban általában kötelező érvényű elvét. Ha ugyanis az írás – mint a kor felfogása szerint általában – csupán a beszéd nyoma, akkor a beszélő az írás nyomozásával a nyom nyomát nyomozza: egy felettébb illelkony, korántsem rubint-szerű entitás után kutat. A szerző neve halott név, nem biztos, hogy viselője részéről örömmel fogadott új életét kizárólag a beszélőtől nyeri. Emlékezetét a beszélő tartja fenn, nem hibátlan tökéletességű hírnevének utólagos gazdagodása *kizárólag* a beszélő (tökéletesen szintén nem kiteljesíthető) *adiectio*jának eredménye. A laudáció rejtetten vituperatív mellézköngéje és a kisajátító szándék eddig jól kihallható, ám a Mester koporsójának dicsőségét és lelkének üdvösségét a beszélő, egy meglehetősen laza, köznyelvi formulával, már csak *kévánja*, az Eger elestéről (1596. október 13.) szóló tudósítás burka pedig innen nézve tulajdonképpen egyáltalán nem bók, sőt.

Nem csak arról van szó, hogy Balassi *Eger, vitézeknek ékes oskolája*, / *Jó katonaságnak nevelő dajkája* kezdetű versét *kizárólag* Rimay *Előszavából* ismerjük, mint az egyik olyan *elegyedet* *állapatrúl* *valót*, melyet, bár létéről tud, de *nem kaphata*,<sup>13</sup> hanem sokkal inkább arról, hogy Rimay Balassihoz való laudatív viszonya, Balassinak Egerhez való ékesgető viszonyával van párhuzamba állítva, pedig a vár híre – Balassi halála óta, munkája ellenére, azt semmissé téve – lehanyatlott. Rimay

<sup>13</sup> Ács 53.



saját tevékenységét végülis egy eredménytelenné vált dicsérettel állítja párhuzamba, s ezzel ha nem is fitogtatja, de elárulja, hogy a saját Mesterének állított emlékművet is ilyennek véli, tartja – vagy szánja.

A hagyományok által üresen korántsem hagyott Krivánon azonban még mindezek után is furcsán mutat a hibbei vendégfogadó. A Liptó vármegyei városnak Balassi Bálint volt a földesura, a település határában, miután a helyi lakosoknak súlyos bírság terhe alatt megtiltotta, hogy saját házaikban vendégeket fogadjanak, némi jövedelem reményében, „jó vendégfogadó házakat” épített.<sup>14</sup> Rimay nagy jelentőséget tulajdonított a hibbei bíróságnak, még az *Apológiába* is beidézte Balassinak Krakkóból testvéréhez, részben e tárgyban írott levelének részletét. A közismert szövegben Balassi az udvari élet, a versfaragás, a közjogi méltóság (Hibbe), a házasság, és a katonai szolgálat (Tata, Palota) lehetőségeit mérlegeli, előrevetve, hogy „[n]e véljen, uram, senki oly bolondnak, hogy ha ott kinn tisztességesen szolgáltathának velem, hogy örömesben az szolgálatban, mint az versfaragásban nem foglalnám elmémet. De ha nem szolgáltathán velem, meggyek?” Rimay az *Apológiában* annak argumentumaként citálja Balassit, hogy „ha ennek az mi Alcibiadesünknek is (hogy így szóljak), jószágának és elméje gyümölcsének adattatott volna oly piaca, ahol azoknak hasznait kitergethette volna, mind nevének és mind hazájának sokat szolgálhatott volna”.<sup>15</sup> Rimay tehát Hibbe (szükségszerű) megemléztetését úgy kontextualizálja, hogy egyetlenegy (meglehetősen problematikus, ugyanakkor jelentéktelen) életrajzi mozzanatot említ meg csupán, ami azonban nem csupán a szükség szülte költőt mutatja fel a rajongott Mesterben, hanem felviláncolja annak lehetőségét is, hogy Balassi legfontosabb szerzeménye talán nem is szöveg, hanem – egy fogadó.

<sup>14</sup> Lásd: Balassi Bálint levele a pozsonyi kamarához Liptóújvár váltsága ügyében. 1592. december 27., In: Balassi Bálint Összes Művei. Szerk.: Eckhardt Sándor. Budapest, 1951. I. 393-394., valamint Illéssy János: Adatok Balassa Bálintról. IJK 1901. 467.

<sup>15</sup> Ács 9-10.

A szer (6.4.) szó jelentése nem világos.

A Magyar Nyelv Értelmező Szótára szerint a szer

„1. Eszköz, szerszám, amely bizonyos cselekvés v. munka végzéséhez szükséges. 2. Meghatározott rendeltetésű, hatékony vegyi anyag. 3. Az a mód, eljárás, ahogyan valamit elérhetünk, vagy teszünk. 4. Az utcának valamelyik oldala, sora. 5. A sorra kerülés rendje; sor, sorrend. 6. Az a szövetség, szerződés, amely bizonyos személyeket összeköt. (A kötött szert szálára kibontom, Vérrel adott esküm visszafelé mondom. Arany.). 7. Ünnepeles, hagyományos szertartás. 8. Személyről [rosszallólag] szólva: fajzat, szerzet. 9. Szín, felszer. 10. Állandósult szókapcsolatokban: mennyiség, szám.”

A Czuczor-Fogarasi féle szótár szerint:

„I. 1. Általán, holmi, anyagi jószág, vagyon, portéka. 2. Bizonyos anyagból való eszköz, készület. II. falu közép Szolnok megyében. III. a szeret és szerelem szavak elvont gyöke. IV. 1. Bizonyos irányu vonalban egymás után következő tárgyak sora, menete. 2. Elvont értelemben vett sor vagy sorozat, illetőleg rend, vagyis rokonnemű cselekvények, állapotok, tünemények, ismereteknek egymás után folyó, vagy egymással bizonyos viszonyban álló egyezményes sorozata. 3. Egymást felváltva követő cselekvények, állapotok, tünemények, különösen tisztí eljárások, kötelességek sora, s megfelel neki a latin vix, vicis. 4. Átvitt értelemben azon mód vagy mérték, vagy szabály, vagy szokás, melyhez képest végrehajtatik, vagy történik valami. [Lásd még: szér: A bányászatban iszapolási eszköz, érczek kiválasztása végett (Schlammherd, Herd), Alkalmasint a német 'Herd' szóból módosult.]”

Végezetül a *Szarvas-Simonyi* szerint:

„1. ordo, series, Ordnung, Reihe. 2. fonat, ág, redő, réteg. 3. collegium, tribus, classis. 4. pars, Teil, Abschnitt. 5. latus, fons, seite. 6. gasse, strasse. 7. forum, Marplatz. 8. modus, ritus, ratio, Ort, Weise. 9. conditio, Bedingung. 10. meritum, domum, Verdienst, Geschenk. 11. numerus, Zahl. 12. symbolum, Marke. 13. instrumentum. 14. vice, -mal.”

Nos, a szer szó jelentése ezek után sem lett világosabb, sőt, olyannyira nem, mintha Balassi (bármilyen legyen is az:) szere – metaszinten – éppen az idő múltával a jelentést teljesen kioltó jelentésszóródásnak lenne szándékolt, korai, és egy készülő összkiadás élén a szerzőt korántsem örökkévalósággal biztató exempluma.

Újra, immár harmadszor, jutottam a záróstrófához, a tulajdonképpeni elogiumhoz, a bevésett felirathoz.

(...) itt fekszik az a Balassa Bálint,  
Ki kevés öröm közt nyelt sok keserves kint,  
Kinek írásában aki jól is tekint,  
Elméje bársonyán szemlélhet skarlát színt.

A skarlát az Értelmező Szótár szerint (a *vörheny* nevű betegség, meg egy vörös levelű zsályafaj, közismertebbe nevén a *sebes zsálya* mellett) a világos, élénk égőpiros színt jelöli, de régen így nevezték az ilyen színű szövetet, a világos vörös színű posztót magát is. (Czuczor és Fogarasi ennek kapcsán idéznek is egy dalt, miszerint: *Skarlátból varrt mente, dolmány, nadrág. Skarlát, gránát, nyuszt, Léva, Tata csuszt!* azaz, nagy fényűzés által elvész a vagyon.) Ha a *balás* szó rubin jelentését komolyan vesszük, akkor most kell elmondanom, hogy a rubin a gyémánt után a legkeményebb ásvány, nem törik, nem hasad, igen átlátszó, de olyannyira jellegzetesen vörös színű drágakő, hogy nevét is erről kapta, melynek gyöke számos nyelvben a vöröset jelentő szavak alapját képezi (*Czuczor-Fogarasi*).

Ha mindez ezen a ponton az értelmezésben is aktiválható, akkor azt kell mondanom, hogy a kérdés nem az, hogy végülis *kinek* az elméjéről, elméjének bársonyáról van szó, vagy hogy végülis *mi* skarlátvörös: a bársony vagy a rubin (láttuk: mindkettő), hanem ezek után inkább arról, hogy egyáltalán *látható-e* a vörös bársonyon a vörös rubin, illetve, s leginkább arról, hogy vörös bársonyon *minden* átlátszó, sziszolt tárgy vörösnek tűnik.

Ha rubin, ha nem.

És ekkor a kirekesztés skarlát betűjéről még nem is szóltam.

Mindezekkel és mindezek után persze nem akarom azt állítani, hogy a Hibbe-vers eddigi olvasatai *hiányosak* vagy *hiányosabbak*, s pláne nem, hogy *hibásak* vagy *hibásabbak* lettek volna, még csak azt sem, hogy a Hibbe-vers ilyenén interpretációja egyik komponense lehetne a „*végülis miért nem készült el soha Rimay tervezett Balassi-kiadása?*” (rossz) kérdésre (alighanem soha meg nem) adható válasznak, de azt azért mondom, hogy ennek az értelmezésnek a fényében (vagy homályában) Rimaynak a Balassi-hagyományhoz való viszonya esetleg újraolvasható talán e szöveg valamivel súlyozottabb figyelembevételével, az eddiginél valamivel (hogy így szóljak) *hibbésebben* is.

(1996)

# deKON-KÖNYVEK

## MEGJELENT KÖTETEK

1994

### DE~~kon~~FERENCIA I.

(szerkesztette: Kovács Sándor s.k. és Odorics Ferenc)

1995

### FANNI HAGYOMÁNYAI – DE~~kon~~FERENCIA II.

(szerkesztette: Odorics Ferenc és Szilasi László)

### PAPÍRBORÍTÁS

(szerkesztette a czóbel minka társaság  
Bocsor Péter, Deák Botond, Kovács Zoltán,  
Milbacher Róbert, Müllner András)

KOVÁCS SÁNDOR S.K. – ODORICS FERENC  
POSZTMAGYAR

1996

### DUPLAFEDÉL – PAPÍRBORÍTÁS II.

(szerkesztette a czóbel minka társaság  
Bocsor Péter, Deák Botond, Kovács Zoltán,  
Milbacher Róbert, Müllner András, Pete Klára)

HÓDOSY ANNAMÁRIA – KISS ATTILA ATILLA  
REMIX

### TESTES KÖNYV I.

Modern és poszt irodalomelméleti szöveggyűjtemény  
(szerkeszti: Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s.k.  
és Odorics Ferenc)

# Tartalomjegyzék

Hárs Endre: Miért, ki olvas? .....	7
Az olvasás episztemológiai metaforái	
Szilasi László: Legyen minden új .....	20
Vas Gereben: <i>Dixi</i>	
Hárs Endre: „A szöveg: eleven hal” .....	37
Kísérlet egy reflexiós szövegtechnika leírására	
Szilasi László: Jánoskám, egyetlenem – mégis oly sokféle .....	60
Darvasi-trilógia, ráadással	
Hárs Endre: Forró hideg .....	84
Az apória szerelme és a <i>Fanni hagyományai</i>	
Szilasi László: „Ki zavarta meg tiszta kristályodat?” .....	101
Oszlatás és oszlattatás a <i>Fanni hagyományaiban</i>	
Hárs Endre: Allegória és narráció .....	118
Botho Strauß Genet-olvasata, avagy <i>A fiatalember</i> és <i>A cselédek</i>	
Szilasi László: Pleonazmus: a vízjel retorikája .....	142
Mészöly Miklós <i>Családáradás</i> című beszélyének domináns trópusáról	
Hárs Endre: Apokatasztázisz .....	164
Krasznahorkai László: <i>Sátántangó</i>	
Szilasi László: Hibbe(csúf) .....	193
Rimay János Balassi-elogiuma	

deKON-KÖNYVEK

TERVEZETT KÖTETEK

1996

ODORICS FERENC  
EMPIRIZMUSTÓL A KONSTRUKTIVIZMUSIG

1997

ODORICS FERENC  
TERMINUSOK  
Modern és poszt irodalomelméleti szótár

TESTES KÖNYV II.  
Modern és poszt irodalomelméleti szöveggyűjtemény  
(szerkeszti: Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s.k.  
és Odorics Ferenc)

ODORICS FERENC  
ELMÉLET ÉS INTERPRETÁCIÓ  
Bölcsészjegyzet